القاهرة

أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر القاهرة ● العدد ٨٧ ● ٤ صفر ١٤٠٩ هـ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ AL-QĀHIRAH

عن الرواية المصرية المعاصرة (الملف الثانى)

فى هذا العدد دراسات عن :

يحيى حقى . نجيب محفوظ . إحسان عبد القدوس
يوسف جوهر . جمال الغيطانى . ثروت اباظة
إدوار الخراط . بهاء طاهر . محمد جلال .

حوار عن الرواية المصرية مع النقاد :

د. سيد النساج . د. عبد المنعم تليمة . سامى خشبة

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة :

قصة . شعر . مسرح . سينما . مكتبة
متابعات . من المجلات العربية والعالمية . فنون تشكيلية



أحلام هند وكاميليا

● الثمن ٥٠ قرشاً ●

لوحة « ذات السروال الأحمر »
للفنان الفرنسى « هنرى ماتيس »



الفنان الفرنسى « هنرى ماتيس » (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤) يتميز بحيوية فائقة فى رسومة وجرأة غير عادية حين يستخدم الألوان ، فهو لا يمزجها ، ولكنه يضعها صريحة ضمن تصميم مبتكر ، وتفيض لوحاته بحلاوة تجعلها قريبة من نفوس المشاهدين .

وتأثر الفنان فى بداية حياته الفنية بالزخارف العربية لسروج الخيل التى لفتت انتباهه خلال زيارته للجزائر . . ومن هنا يمكن التعرف على جرأته فى استخدام الزخرفة دون خوف ، فهو أحد قادة الاتجاه الوحشى الذين يستخدمون الألوان القوية ، التى تبدو متصارعة متعاركة على سطح اللوحة .

ولوحة « ذات السروال الأحمر » ، استوحاها الفنان من رحلته بالجزائر ، ولقد استخدم فيها اللونيين الأحمر والأزرق فى تضاد واضح دون أدنى خوف .

في هذا العدد

القاهرة

رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفنى

محمود الهندى

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى

الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆

لزوم مالايلزم فى تشكيل مسرواية « بنك القلق »

توفيق الحكيم ـ رغم رحيله ـ سيبقى طوال حقبة مديدة مقبلة ، الوهج الأسطع فى قمة التأليف المسرحى ، مثلما سيبقى نجيب محفوظ ـ أمدّ الله فى عمره ـ متسنماً قمة التأليف الروائى فى الأدب العربى . ولاشك أن هناك بين الذروة والسفح ـ فى أى نوع من الكتابة ـ متحدّرات يتناثر عليها العديد من الكتّاب ، قرباً أو بُعداً من الذؤابة أو القدم . .

وكان توفيق الحكيم ـ خلال عمره المديد ، ودون الكثرة الغالبة من مؤلفى المسرح فى العالم العربى ـ مشغوفاً ومشغولاً بقضايا الفكر الأدبى والفنى ، حتى أخرج فى ذلك كتابات تنظيرية ، وتعليقات غزيرة ، لم يحاول مثلها غيره على الإطلاق . ولقد أجرى فى معمله المسرحى بعض التجاريب فى الشكل والمضمون ، مؤمّلاً حل الإشكالات التى تثار فى ساحة العلوم المسرحية ، ولا تحظى إلا بأقاويل مقتضبة ، أو تهميشات صحافية مبتسرة . . .

فعندما أثيرت مجادلات حول المفاضلة بين اللغة الفصحى ، واللغة العامية كأداة للتعبير المسرحى ، قدّم توفيق الحكيم ـ صاحب المبدأ التعادلى أو الوسطى التوفيقى ـ لغة ثالثة ذات طبيعة تصالحية ، طبّقها فى مسرحيته « الصفقة ـ ١٩٥٦ » وهى لغة لا تجافى قواعد الفصحى من حيث وجوب التشكيل ، ولا تمانع ـ فى ذات الوقت ـ فى أن تؤخذ مأخذ اللغة العامية المحرّرة من هذا القيد النحوى . ومع هذا ، لم يحاول كاتب غيره ـ ولا هو نفسه ـ أن يعاود التجربة ، لأن الأمر يتطلب من الكاتب باللغة الثالثة حسًّا لغويًا جسيم التكلّف ، والانحصار داخل نطاق مفردات لغوية محدودة ، وصياغات قالبية شديدة التعرض للتجمد والملل ، إن هى تكررت ، لأن للعامية قاموسها ونكهتها اللفظية الخاصة ، كما للفصحى أيضاً .

وحينما أثيرت قضية البحث عن شكل مسرحى عربى ، وضع توفيق الحكيم كتابه « قالبنا المسرحى ـ ١٩٦٧ » . وقد اقترح فيه ـ على حدّ تصوّره ـ الاستعانة بعناصر تمثيلية شعبية بدائية من تراث الماضى القريب ـ كالمقلّد، والحكواتى ، والمدّاح ـ لتركيب شكل مسرحى عربى خاص ، يمكن ترويجه عالميا ، إلى جانب القالب الغربى . وبعد أن بسط ـ فى مقدمة كتابه هذا ـ أسس رؤيته النظرية على نحو موجز ، أجرى تطبيقاته على افتتاحيات بعض النصوص المسرحية المعروفة . إلا أن القالب المقترح لم يجذب حتى الآن ، أى واحد من صائغى الدراما العربية للتعامل معه ، لأنه ولد معوّقاً وعقيما ، ولا يماشى ـ بل ويعارض ـ طبيعة تركيب النص المسرحى . كما لم يحاول توفيق الحكيم نفسه ـ خلال ما يقرب من عشرين عاماً ـ أن يصوغ فيه مسرحية كاملة ، سواء كانت له ، أو لغيره من كتاب المسرح .

ولما شاعت نظريات بريخت فى الأوساط المسرحية المصرية ـ متأخرة فى وصولها للأسف الشديد بعد موته سنة ١٩٥٦ ـ عُرفت مفاهيم المسرحية الملحمية ، وأخذ بيعضها فى حماس شديد . وفى ضوئها ، حاول توفيق الحكيم استيلاد جنس أدبى جديد أسمّاه « المسرواية » . والمصطلح ـ كما هو ظاهر ـ منحوت من مصطلحين معروفين ، ذوىْ حدود بيّنة كجنسين أدبيّين أساسيّين فى المملكة الأدبية ، هما : المسرحية ـ و ـ الرواية . وكعادة توفيق الحكيم التجريبية ، لم ينتج فى مجال المسرواية ـ لا هو ولا غيره ـ إلا عملاً واحداً هو « بنك القلق ـ ١٩٦٦ » ، الذى سنوجز محتوى أجزائه ، لنتبين عملية المزج ، دون نظر ـ إلا تلميحاً وعرضاً ـ فى جوانب العمل الفنى الأخرى المتعددة .

● الساخن والبارد ●

إن موقف توفيق الحكيم من ثورة ١٩٥٢ ، وحتى وفاة زعيمها جمال عبد الناصر ، ليس تعبيراً صادقا عن شخصيته الفنانة القلقة فحسب ، وإنما يعكس أيضاً قلقه ـ كرجل مفكر واع فى مجتمع يحكمه نظام عسكرى مطلق ، قدْ يغدر به أحد أفراده لمجرد أنه لم يحسن إلقاء تحية الصباح . ولذلك ، كان الحكيم أشبه ما يكون بالأب العطوف الحانى المتردّد فى مؤاخذة ابنه التلميذ المشاكس المعرقل السلوك . ومن ثمة ، لم يملك إلا أن يكون له الناصح فى رفق ، والناقد فى رفق أيضا ، والمعارض فى غير إيلام ، واللائم فى غير معارضة ـ والمؤيد بلا حماس ، والمتحمس بكل التأييد . وعن ذلك ، يمكن أن تُراجع ـ خلال تلك الفترة ـ مواقفه الإيجابية والسلبية ، سواء تمثّلت فى رسائله إلى القيادة السلطوية ، أو فى تعليقاته الصحافية ، أو كتاباته المجازية أو السافرة ، أو فى ركونه الاضطرارى إلى الصمت المستوفز فى أحرج الظروف القومية . .

ولعل اعتراف توفيق الحكيم التالى يكون أقرب وأصدق تعبير عن انفعالاته وردود فعله فى هذا الشأن :

« إنى أرجو أن يبرّىء التاريخ عبد الناصر . . . لأنى أحبه بقلبى ، ولكنى أرجو من التاريخ أن لا يبرىء شخصا مثلى ، يحسب فى المفكرين ، وقد أعمته العاطفة عن الرؤية ففقد الوعى بما يحدث حوله . . لقد كانت ثقتى بعبد الناصر تجعلنى أحسن الظن بتصرفاته ، وألتمس لها التبريرات المعقولة . وعندما يخالجنى بعض الشك أحياناً وأخشى عليه من الشطط أو الجور . كنت ألجأ إلى إفهامه رأيى عن بعد ، وبرفق ، وأكتب شيئاً يفهم منه ما أرمى إليه . فقد خفت يوما أن يجور سيف السلطان فى يده على القانون والحرية ، فكتبت (السلطان الحائر) ، ثم خفت أن يكون غافلاً عما أصاب المجتمع المصرى قبيل حرب ١٩٦٧ من القلق والتفكك ، فيعتمد عليه فى الإقدام على مغامرة من المغامرات فكتبت (بنك القلق) . وهى كلها كتابات مترفّقة بعيدة عن العنف والمرارة ، لمجرد التنبيه لا الإثارة » . . (عودة — ص ٦٠ — ٦١) .

والحكيم — الرجل والكاتب — لاشك معذور ، إذا ما رَفع يداً للتأييد ، وأخرى منكسرة للاحتجاج ، وغلبت على مواقفه صفة المراوحة ، أو الموافقة دون نعم ، أو المعارضة دون لا ، لأن الخوف من شبح المطاردة ، والاضطهاد ، والتعذيب ، كان يتغلغل فى أدق نخاعات المفكرين والكتاب الأحرار . ولا يجوز أن تقاس حرية التعبير — وقتذاك — بصدور بضعة كتب أو مسرحيات معارضة ، ظهرت هنا أو هناك ، ذرًّا للرماد فى العيون . .

ومسرواية « بنك القلق » ، هى تعبير عن إحدى وقفات المعارضة القليلة التى جاهر بها توفيق الحكيم — ولكن فى غير اقتحام أو شطط — ضد المناخ الاجتماعى والسياسى الذى كان سائداً قبيل وقوع نكسة ١٩٦٧ ، وكان مشحوناً بالقلق ، والتوجس ، والرعب ، والكبت السياسى ، والتوتر الفكرى ، وعدم الثقة ، مما كان ينذر بوقوع كارثة لا محالة . . .

ولقد سببّت هذه المسرواية مصادمة مع قادة أجهزة الأمن كادت تودى بها أو تؤجل نشرها ، لولا تدخل رأس النظام المصرى ، فقد ذكر محمد حسنين هيكل — رئيس تحرير جريدة « الأهرام » آنذاك — أن المؤلف سلّمه نسخة من المسرواية ، سائلاً إياه أن يقرأها فقط لا لينشرها ، إلا أنه نشر فصلها الأول فقامت « القيامة » على حدّ قوله . وسرعان ما اتصل به جمال عبد الناصر طالباً مقابلته ، ومعه نسخة ليطلع عليها بنفسه ، ويتبين فيها ما أثار حفيظة الأجهزة السرية ، وأهاج سخط عبد الحكيم عامر ، الذى قابل الرئيس — مع هيكل — وطالب بوقف نشر الفصول الباقية ، لأنها تتضمن تعريضاً بالمخابرات ، وغمزاً بالحراسات ، ومصادرة الأراضى الزراعية والحريات الشخصية . ومع أن الرئيس عبد الناصر وجد (المسرواية) قاسية فى نقدها ، إلا أنه وافق على نشرها ، قائلاً : « . . . إن توفيق الحكيم استطاع فى العهد الملكى أن ينقد المجتمع المصرى فى كتابه (يوميات نائب فى الأرياف) ولا أتصور فى عهد الثورة أنه لا يستطيع أن ينقد ما يراه مستحقاً للنقد فى حياتنا » . (المصر — ص ٤٧ — ٤٨) .



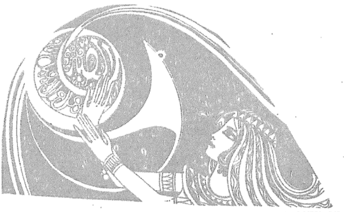
عبد الناصر

● الرواية والحوار ●

تتركب مسرواية توفيق الحكيم « بنك القلق » من عشر وحدت إنشائية ، قصيرة نسبيا ، أطلق على كل منها فصلاً . وكل فصل فيها ثنائى التركيب : جزؤه الأول عبارة عن مساحة موجزة روائية التقنية على النحو المألوف ، يقوم فيها المؤلف الراوية بسرد الأحداث ، ووصف الشخصيات وحواراتها ، والخواطر التى تعتمل فى نفوسها . أما الجزء الثانى من الفصل فهو منظر تمثيلى (كأنه) مشهد فى مسرحية معدّة للإخراج فوق خشبة المسرح . وعلى هذا ، فإن الأجزاء الروائية العشرة ، مذيّلة بعشر مناظر مسرحية .

ويفتتح الفصل الأول على تسلل أدهم سليمان — الشاب النحيل المتصعلك — إلى أحد الملاهى الليلية بالقاهرة ، ومراقبته حشد السكارى واللاهين المزحومين بعطور للسيدات المتبرجات ، وروائح الكباب والفاكهة ، والصخب الفوضوى . وتتتابع عروض الملهى الأكروباتية ، وحيل الحواة ، مع الأغانى ، والرقص ، والموسيقى ، ونكات المهرجين . ثم يغادر أدهم الملهى ، وكأن المؤلف — فى خفية — شاء أن يوازى افتتاحيته بمجتمع التبطل الذى يتلهى بالمسليات الحسية الفارغة ، كما يتلهى بشعارات الاشتراكية والعدالة الاجتماعية .

وبينما يطيل أدهم تسكعه على شاطىء النيل — قبل أن يسوقه قدره إلى حجرته المعتمة فى إحدى شقوق شارع محمد على — يقابل زميلاً قديماً خاب مثله فى كلية الحقوق يتصعلك بدوره . وهنا يتخلى المؤلف عن متابعة الجزء الروائى كى يختم فصله الأول بمنظر مسرحى عن طريق إجراء محاورة بين الزميلين المتشردين . لقد تمسّك بصياغة تلك المحاورة القصيرة فى قالب مسرحى ملتزم بالإرشادات المسرحية التقليدية ، والتحادث المباشر . . وبعد أن يتبادل الاثنان الثرثرة عن ماضيهما الفاشل ،



وحاضرهما المتخبط فى الضياع ، يقترح أدهم على شعبان افتتاح « بنك للقلق » فى شقته ، يكون شعاره : « إذا كنت مصاباً بقلق ، فاحضر إلينا نعالجك ، وإذا لم تكن مصاباً فاحضر إلينا وعالجنا » (ص ٢٩) . فالقلق هو مرض المجتمع الوبائى ، الذى سينسج منه المؤلف مغزى عمله ، ويقلق به السلطة . .

ويتابع الحكيم فى الجزء الروائى من الفصل الثانى ، وصف الخواطر التى تنبثق فى ذهن أدهم ، وهو فى طريقه مع زميله إلى مسكنه. ويتذكر بعض أحداث طفولته وهو فى « كفـر عنبـة » ، وكيـف أخفـق فى دراسته ، واشتغل بـالصحافـة بعض الوقت ، وانقطعت صلته بأهله القرويين ، واعتنق مبدأ التحلّل من الملكية : « الحرّ الحقيقى هو من لا يملك شيئاً » . أما شعبان فهو شاب منطلق ، لا يؤمن إلا بما يمتع حواسه ، ولهذا تزوج عدة مرات ، وهارب من أحكام النفقة ، ولا يحترف غير العسر . وبعد أن استراحا حتى العصر ، أخذا يكتبان إعلانات الدعاية للبنك ، ثم نزلا إلى الشوارع يلصقانها على الجدران ، ورجعا إلى شقتهما ــ أو مقر البنك ــ كى ينهى المؤلف جزءه الروائى بالمنظر المسرحى الملتزم به . وهو محاورة بين الزميلين حول مهمة كل منهما فى البنك ، ولا يقاطعهما إلا دخول صاحب الشقة مطالباً بإيجارات متأخرة ، وغير حديث متولى ، وهو زميل صحفى ، يسخر من أدهم ، ويتهمه بأنه يضيع عمره فى الأوهام رغم استعداده الطيب للعمل الناجح .

وفى بداية الفصل الثالث ، يروى المؤلف شيئاً مشوشاً مما يدور فى ذهن أدهم . لقـد فضّـل أن يعيش حياتـه بلا قيود ، إلى أن حامت حوله الظنون ، وأدخلوه المعتقل بسبب أفكاره المتحررة ، وهنـاك رفض أن يستجيب لآراء بعض المعتقلين الشيوعيين الذين اتهموه فى النهاية بالتحلل . أما شعبان فقد كان مشغولاً بتنقية السرير من أسراب البق ، وبأفكاره الخاصة المتعلقة بالنساء .

وينهى المؤلف رواية تلك الخواطر بالمنظر المسرحى الثالث ، الذى يبدأ بدردشة بين الشريكين عن عدد الذين يحتمل قراءتهم الإعلانات . ويقاطع تلك المشافهة دخول وجيه ثرى ، يشكـو جور الإصـلاح الزراعى ، الذى صادر أربعمائة فدان كان يملكها ، ولم يترك له غير مائة فدان يقلقه الخوف عليها من الضياع . ويجتاز توفيق الحكيم هذه الغمزة السياسية ، إلى اقتراح ساخر ، وهو أن يتنازل الشاكى للشريكين عن المائة فدان ، كى يُصابا هما بالقلق ، ويتخلص هو منه . ثم يعرض عليهما هذا الوجيه ، أن يكون شريكاً لهما فى بنك القلق ، وأن يمول هو المشروع ماليا وأدبيا . ولما يوافقان . مبهوتين وسعيدين ، يقترح عليهما نقل مقر البنك إلى شقة فخمة فى عمارته الضخمة التى يمتلكها . ويكشف عن شخصيته بأنه شقيق المرحوم عادل عاطف الذى كان إقطاعيا كبيراً فى « كفر عنبة » ، عندما كان أدهم صبيا فى تلك القرية . وينقدهما خمسين جنيها مصاريف تحسين المظهر الشخصى . ثم يغادر المنظر الحوارى على أمل الالتقاء بهما فى المقر الجديد .

ويروى المؤلف فى البداية الروائية بالفصل الرابع ، كيف أنفق الشريكان المبلغ على المأكل والملبس وإشباع حرمانهما الطويل ، وكيف انتقلا بنشاطهما إلى شقة مؤثثة بأفخم المكاتب والمقاعد وأغلى الستائر والسجاجيد ، مما يلبلبل خواطرهما ، وأثار هواجسهما . ثم يأتى المنظر المسرحى ــ بعد التوصيف السابق ــ عند دخول منير بك عاطف ، وإجراء حوار معهما حول توزيع حجرات البنك الثلاث . وبعد أن يخص كلا منهما بحجرة يستقل هو بالحجرة الأخيرة المزودة بالتليفونات والسماعات التى تتصل عن طريق الأسلاك بالحجرتين الأخريين . وإمعاناً فى الإغراء واكتساب الثقة ، يعد منير كلا منهما بدفع راتب شهرى قدره خمسة وعشرون جنيها ، كى يتفرغا تماماً لعملهما الذى يتمحور حول استدراج الزبون الشاكى ليفشى أسباب قلقه ، و« مجرد استخراج ما فى بطن الزبون ، هو نفسه علاج » (ص ٩٢) .

ولكى لا تمضى المسرواية وهى مقصورة على شخصيات من الذكور ، وقد كادت تبلغ منتصفها ، تدخل مرفت متدللة على عمها منير بك . لقد كان يتذكرها أدهم دائما عندما كانت تزور القرية فى الرابعة من عمرها ، بينما كان هو فى العاشرة . وتنصرف مرفت مع خالتها فاطمة بعد أن أسالت لعاب شعبان زئر النساء الوصولى . وتنتهى مناقشات هذا المنظر المسرحى ، بأن يتحقق منير بك من أن أدهم يسارى متطرف سبق اعتقاله ، أما هو فيفاخر بأنه اشتراكى برجوازى ، كالنظام القائم .

ويطلّ توفيق الحكيم ــ كالعادة ــ فى الفصل الخامس ، كى يصف ما يجرى بين الشريكين فى مسكنهما . لقد راح شعبان ــ على لسان المؤلف ــ يطرى جمال مرفت الصاعق ، بينما أدهم يحذره من خطر الصعود إلى القمر . ومع أن الموقف يستدعى تحاورهما الفعلى كى يكتسب علاقة واقعية ، إلا أن المؤلف ــ كعادته فى الأجزاء الروائية العشرة ــ حبس عنهما الحوار فى تعنت ، وراح هو يلخص ما يقولان ، ويصف ما يفعلان ، على أمل أن ينهى الجزء الروائى بمنظر تحاورى .

وفى هذا المنظر الخامس سمح لهما المؤلف ، بأن يتحاورا فى مكتب أدهم حول حقيقة الدوافع ، التى حدت بمنير بك أن يتنازل لها عن شقة فخمة كمقرّ للبنك ، ويمنحهما عقد ايجار مدفوع القيمة لمدة عام ، ويدفع لها راتبا شهريا . . . وتأتى مرفت لزيارة عمها ، وتتعرض لأسئلة شعبان الفضولية عن ظروف حياتها مما يضايق أدهم .

ويبدأ الجزء الروائى من الفصل السادس بحديث مؤلفنا عن متولى الصحفى الذى يزور صديقيه فى البنك ، ويعلمهما أن منير بك يعشق امرأة رومية ، وأنه أحد أفراد العهد البائد المنافقين الذين يتغنّون بأمجاد الثورة ، ويتزلّفون للاتحاد الاشتراكى ، خوفاً من البطش ، وحرصاً على مصالحهم الشخصية . كما يخطرهما ــ على لسان المؤلف ــ أن مرفت اليتيمة ورثت عن أبيها أملاكاً ، وأن خالتها فاطمة العانس تتولى أمور حياتها . وبعد أن ينتهى التوصيف ، يحين الوقت لتقديم المنظر المسرحى السادس على نحو حوارى بين الشريكين ، اللذين يثرثران عن توزيع العمل بينهما . ويدخل زبون يشكو قلقه بسبب رسوب ابنه فى الثانوية العامة ، لأنه على علاقة حب بفتاة ، ولكن الشاكى لا يتلقى اهتماماً . . ولكن عندما يحضر زبون آخر يبدى قلقه ، لأنه يعيش فى مجتمع رجعى متخلف ، يستدعيه منير بك فوراً إلى حجرته عن طريق تليفون خاص . ويعنى هذا ، أنه يتجسس على زبائن البنك ، ولا يهمه أى قلق تسببه أية مشكلة شخصية مهما كان خطرها ، وإنما الذى يهمه هو القلق الناتج عن مشكلات سياسية ، أو ذات شبهة تمرد ضد تجاوزات الدولة . ورغم وضوح مهمة منير إلا أن الشابين الذكيين المتفلسفين ، لا يدركان ذلك ، إلا بمحض الصدفة ، وعلى نحو مباشر فى الفصل الأخير ، كما يريد المؤلف ، لا كما يريد منطق الأحداث .

ويصف توفيق الحكيم فى الجزء الروائى الذى يفتتح به الفصل السابع خواطر فاطمة هانم عن بنت أختها مرفت ، التى فشل زواجها مرتين ، وأصبحت حياتها ضائعة ضمن فئة العاطلين بالوراثة ، والتى لا تبحث إلا عن آخر موضة ، وآخر نكتة ، وآخر فضيحة .

ثم يلى المنظر التمثيلى ، ليختم هذا الفصل السابع بحوار بين شعبان الذى يصرّ على التدخل فى شئون كل من مرفت وخالتها فاطمة ، وبين أدهم الذى يوبّخه على ذلك . ويتوالى مجىء الزبائن الذين يشكون من القلق : أحدهم بسبب حماسه الجنونى لنادى الزمالك ، والثانى بسبب اضطراب العالم بالثورات والمعارك والاضطهادات العنصرية ، والثالث بسبب سوء توزيع أرباح الشركة على العمال الأمناء والعمال الكسالى . . . كل هذه المشكلات ذات القلق الاجتماعى ، لا يهتم بها منير بك المقيم بالغرفة الثالثة . ولكن عندما يحضر زبون شاكيا حاجته إلى الحرية ، وإلى حديقة كهايد بارك ، يتكلم فيها بصراحة ، ويتنفس أفكاره الحبيسة ، يستدعيه منير بك فوراً إلى غرفته تليفونيا لخطورة الأمر . . .

وفى الفصل الثامن ، يخطرنا توفيق الحكيم ، أن شعبان قد تجرأ على فاطمة هانم ، وطلب منها إنشاء علاقة جنسية بينهما ، وإنها غادرت مكان لقائهما غاضبة مصدومة . ولكن بعد مرور أيام قليلة ، استجابت لميعاد آخر معه . وبعد أن ينتهى المؤلف من هذا التوضيح ، ينهى الفصل ــ كالعادة ــ بمشهد حوارى يجرى بين أدهم وشعبان حول استنكار أولهما تجرؤ آخرهما على فاطمة هانم . وموضوع فضيلة أدهم ، ولا أخلاقية شعبان المتعلقة بفاطمة ومرفت شغل حوارات كثيرة ، حتى ليبدو وكأنه يملأ فراغاً من المحتوم ملؤه على أية صورة . . . ثم تدخل سيدة تشكو قلة ما معها من مال لتجهيز ابنتها العروس . إلا أن شكواها لا تهمّ منير بك ، ولكنه يقوم فى الحال باستدعاء الأب الذى يشكو أولاده الثلاثة ، لأن أحدهما يسارى ، والثانى يمينى ، والثالث فوضوى بوهيمى . . .

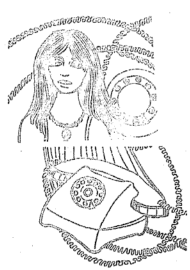


توفيق الحكيم

وفى الجزء السردى من الفصل التاسع ، يقابل شعبان عشيقته فاطمة فى فيلا بالمعادى ، وبعد أن تتم العملية الجنسية بينهما ، يجلسان فى حديقة الفيلا ، فى انتظار أن يجعل المؤلف من حوارهما المشهد التمثيلى التاسع . ومن إجابات فاطمة على أسئلة شعبان ، تتكشف معلومات عن طفولتها ، وحبّها الأول ، وأسرتها المتواضعة ، وعن مرفت التى تشغل فراغ حياتها فى تفاهات . وفى نهاية اللقاء ، تحذّره من أحابيل منير بك الخافية .

وفى القسم الروائى من الفصل العاشر والأخير ، يكشف لنا المؤلف عن سبب جنون والدة مرفت الحبيسة الآن فى الدور العلوى من الفيلا . لقد رأت ذات ليلة زوجها عادل عاطف يضاجع شقيقتها الصغرى فاطمة ، فأكلتها الغيرة وأشعلت فيه النار وهو نائم ، فمات محترقا ، بينما أصيبت هى بصدمة عصبية شديدة أفقدتها رشدها . . ولهذا ، وهبت فاطمة حياتها لرعاية مرفت التى تعرف أن أمها ماتت منذ زمن طويل . وبينما يقلّب شعبان بيديه وعينيه فى أحد أدراج مكتب فى الفيلا ، يعثر ــ مصادفة ــ على ورقة فيها بعض الرموز ، وعلى بعض أغلفة شرائط التسجيل ، فيسرع إلى زميله أدهم فى البنك ، كى يدور الحوار بينهما لافتتاح المنظر التمثيلى العاشر والأخير . .

ومن هذا الحوار ، يتبين الصديقان أن منير بك القابع فى حجرته الثالثة يقوم بتسجيل أحاديث المتذمرين من الزبائن ، وشكاوى الذين يعانون من مشكلات شخصية بسبب الحكم القائم ، أو الذين لهم آراء سياسية لا تماشى شعارات الدولة . . إن منير بك يعمل لحساب أجهزة أمن سرية خطرة ، تقوم من خلاله بالإنفاق على المكتب ، وشراء أشرطة التسجيل . إذن فالشريكان مجنّدان ــ دون أن يدريا ــ فى عملية مباحثية ضد المواطنين أصحاب القلق السياسى . ويدخل عليهما منير بك ، طالباً من أدهم أن يوسّع البنك نشاطاته تحت قيادته ، وذلك بفتح فروع له بالأقاليم ، « وكل شىء بثمنه » . . .



وهكذا ، تنتهى مسرواية « بنك القلق » ، وهى تزخر برموز ودلالات سياسية ناقدة ، كانت تعدّ فى ذاك الوقت من الأمور المرفوضة التى تستوجب المصادرة ، وجزّ الرقاب ، لولا مكانة توفيق الحكيم التاريخية والعالمية ، واعتزاز رأس النظام بأدبه وشخصه . ولما كانت المقالة الحالية مقصورة على نقض التشكيل المسروائى ، فإن مجادلة النواحى الأخرى الشكلية ، ومضامين رموزها ، وإسقاطاتها الفكرية ، ومدى استيعابها الصحيح والخاطىء للأوضاع السياسية والاجتماعية وقتذاك ، وطبيعة الثغرات التى تكتنفها ، إنما تدخل ضمن مباحث أخرى .

● المسموع والمقروء ●

لاشك أن المزج بين الأشكال الأدبية ، إجراء معروف فى الآداب الأوروبية وغير الأوروبية . فمن التهجين المتناسب الخصوصيات بين التراجيديا والكوميديا — مثلا — يمكن أن تتوالد عدة أشكال فرعية تحار فى تسميتها المصطلحات . وكما تنبثق مواليد من تزاوج بعض الأشكال الأدبية ، تتخلق أنماط مستحدثة من الخلط بين الأساليب : فعندما تختلط الواقعية بالرمزية ، أو الكلاسية بالرومنسية ، أو السيريالية بالوجودية امتزاجاً تناسبيا ، تكون العبرة عند التمايز الأسلوبى بمدى غلبة اللون الواحد على العمل الفنى . .

وتجربة توفيق الحكيم المسروائية ، مزجة متهندسة المقادير بين شكلين أدبيين شديدى الاختلاف من حيث التأدية . فالملحمة ، والرواية ، والقصة ، والشعر ، والمقالة ، والمحاضرة ، والخطبة ، وما يشاكل ذلك من المبدعات القولية ، يمكن أن تتمازج فيما بينها بنسب متفاوتة ، لأنها من الفنون السمعية التى يستغرق استهلاكها فسحة ممتدّة فى الزمان .

أما المسرح ، فهو فن مرئى ومسموع ، من حيث التركيب ، والأداء ، والاستقبال . فإذا ما أريد للنص الدرامى أن يكون فناً مسرحيا متكاملا ، فلابد من إدراكه عن طريق حاستى السمع والبصر ، وهو مجسّد فوق خشبة المسرح داخل حيزى الزمان والمكان ، بوساطة وسائل معينة ، أهمها : التمثيل ، والديكور ، والأزياء ، والإضاءة ، والمؤثرات السمعية والبصرية الأخرى .

وعندما مزج بريخت بين العناصر الملحمية والأخرى الدرامية ، أراد أن يُسرِّد الجزء الدرامى ، كما يُسرِّد الجزء الملحمى المسرح عن طريق وسائل التجسيد المسرحية . ومن هنا ، كان يتولد التناغم ، الذى يمكن أداؤه داخل حيزى الزمان والمكان ، وإدراكه بلا تنافر أو نشاز سمعيا وبصريا ، لأن العنصر الملحمى مضفور بالعنصر الدرامى والعنصر المسرحى أيضاً .

أما مزجة توفيق الحكيم المسروائية فى « بنك القلق » ، فهى غير متساوقة الطبع من حيث الجمع بين عاملى التشوف والسماع عند التأدية . . . فالأجزاء الروائية العشرة — التى تُستهل بها الفصول — سردية الطابع ، ويحكيها المؤلف نفسه على نحو توصيفى صرف ، أما الأجزاء الحوارية — التى تذيلها — فيراد منها أن تكون درامية الطابع . ومن هنا ، يصعب استهلاك النص ، إلا من خلال أحد ثلاثة احتمالات :



— أولها ، أن تقرأ المسرواية ، كما تقرأ روايات نجيب محفوظ ، وفتحى غانم ، وتشارلز ديكنز ، وهيمنجواى ، وغيرهم . ولا مندوحة لنا عن ذلك ، وخاصة إذا ما تذكرنا وجود الدراما المقعدية ، أى التى تكتب ليقرأها الجالس فى مقعده Closet drama . ولقد حاولها فى العصر القديم الشاعر اللاتينى سينيكا ، وفى العصر الانجليزى الحديث سكوت ، ووردزويرث ، وكولردج ، وشيللى وغيرهم من الذين وضعوا مسرحيات شعرية أصلح للقراءة منها للأداء التمثيلى . بل إن توفيق الحكيم نفسه ، اعترف بأن بعض مسرحياته مقعدية ، وذلك فى مقدمة مسرحيته « بجماليون » :

« إن اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن . . . . . لهذا ، اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة . . لقد تساءل البعض : أو لا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى ؟! . . . أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل : أهل الكهف ، وشهرزاد ، ثم بجماليون » (ص ١٠) .

ولكن مع التسليم بإمكانية قراءة هذه المسرواية كما تقرأ الروايات والدرامات المقعدية ، فإنها لاتزال — من جانب آخر — تثير تساؤلات مشروعة : لماذا هذا الالتزام المتعمد بفصل الحوارات وإخضاعها — بلا مبرر — لتقنية الدراما المسرحية ، بينما يحقّ للأجزاء الروائية أن تستوعبها داخلها فى سهولة محمودة ؟؟ إننا نعرف ، أن الرواية — بصفة عامة — تقوم على التوصيف والقص والسرد ، وتعالج أجزاء منها فى حوارات تجرى بين شخصيتين أو أكثر حسبما تقضى المواقف . . . عَلام الالتزام بتجريد كل جزء روائى من أى حوار ، ثم إغتصاب هذا الجزء السردى القحّ على الانتهاء بمنظر حوارى مستقل ؟؟

ولنكرر الاستفسار على نحو آخر : لماذا يلجأ المؤلف — مع سبق الإصرار والتكلف — إلى تفريغ الأجزاء الروائية

من أى حوار مباشر ، فى الوقت الذى تكون فيه بعض مواضعها المهمة فى مسيس الحاجة إلى الحوار للتشبع الفكرى والإسهام به فى تصوير طبائع الشخصيات ، ثم تكويم تلك الحوارات التى فقدت مواضعها الطبيعية داخل النص الروائى ، كى تذيّل بها الأجزاء الروائية ، وتنتهى الفصول ؟؟ وهذا العزل بين الجزء الروائى ، والجزء الحوارى من الناحية التشكيلية ، يتحكم فيه تقسيم هندسى ، إلتزامه لا يلزم .

أما الاحتمال الثانى لاستهلاك النص ، فيعتمد على تصوّر المؤلف ، وقد أعدّ عمله المسروائى ، ليشترك فى أدائه المتفرجون والممثلون داخل المسرح ، مماشاة للموضات الجديدة ، المنادية بأن يكون المتفرجون جزءاً من العرض على نحو عملى لا انفعالى . ولو كان الأمر كذلك ، لبدا غريبا ومضحكا . إذ لا يؤمّ المسرح عندئذ إلا المتفرجون الذين يجيدون القراءة - ويتوجّب عليهم أن يحملوا معهم إلى المسرح نسخاً من المسرواية ، أو توزعها عليهم إدارة المسرح . . وعندما يحين التنفيذ يروح كل متفرج ، يطالع - فى صمت - الجزء السردى من الفصل الأول خلال دقائق معدودة . فإذا ما انتهى منه ، رفع عينيه عن كتابه ، وتطلع إلى الستارة وقد كشفت عن المنظر التمثيلى الأول . فإذا ما انتهى تقديم هذا المنظر وأسدلت الستارة ، انهمك المتفرج فى قراءة الجزء الروائى من الفصل الثانى - كالعادة - فى سكون . فإذا انتهى منه بعد دقائق محسوبة ، انفرجت الستارة ، كى يشاهد المنظر الحوارى المتمم للفصل الثانى . وبعد انتهائه ، ينصرف المتفرج إلى قراءة الجزء الروائى من الفصل الثالث الذى يحتمل أن يستغرق زمنا أطول من زمن الجزئين السابقين . ثم عليه أن ينتظر - إذا ماكان سريع القراءة - انفراج الستارة لمشاهدة الجزء الحوارى من الفصل الثالث مع زملائه الآخرين . وهكذا ، دواليك . . . تتكرر بالتتابع عشرين مرة عمليّتا القراءة الصامتة ، والمشاهدة الصامتة أيضاً . . حتى ينتهى استهلاك الرواية فى المسرح بعد ثمانى ساعات ، قد يتخللها تقديم وجبات غذائية خفيفة ، أو زيارات قصيرة ، يقوم بها الأهل والأصدقاء ، للاطمئنان على صحة متفرجيهم .



□ بريشت

أما الاحتمال الثالث فهو صالح لكل المتفرجين سواء كانوا أميّين ، أو يتقنون القراءة ، وذلك بأن يجرى تنفيذ نص المسرواية كله فوق خشبة المسرح . ويكون المبرّر التنظيرى فى ذلك ، هو أن الملحمة - التى هى أمّ الرواية ومصدرها - امتزجت مع الدراما عند بريخت (كما ألمحنا) - على نحو يثير الاعجاب والتقليد - فلماذا لا يمتزج الوليد الروائى مع الدراما عند توفيق الحكيم ؟؟ وتنفيذ ذلك الاحتمال ، هو أن يقوم ممثل قدير ، جلود ، عنتريّ الإلقاء والإيمان بدور الراوية ، ويتلو على الحاضرين الأجزاء الروائية المتاحة له ، ويترك الحوارات المنظرة التى تعقبها لممثلى الشخصيات المشتركة فى الأجزاء الروائية والحوارية . ولأن عنصرىْ الرواية والدراما هنا معزولان ، بل ومنفصلان عن بعضهما شكليا تمام الانفصال - وليسا مضفورين فى تناغم وتناسق على النحو البريختى - فإن مشقة التنفيذ تتضاعف ، وتطول فترة العرض المتسطّح ، وتتراكم كميات الملل الممض الذى يصيب المتفرجين بالصداع والدوار .

وهكذا ، إذا ما تأملنا تلك الاحتمالات الممكنة لاستهلاك نص « بنك القلق » المسروائى ، سنلاحظ أن الاحتمال الأول هو المرجّح عمليا ، مما يفرض على النص - عند التصنيف النمطى - اعتباره رواية فقط . ويرجع سبب هذا التنميط الذى نفى عنه الصفة المسرحية ، إلى أن الحوارات التى أجراها المؤلف بين بعض الشخصيات ، وحصرها فى المقطوعات التى أطلق عليها مصطلح « المناظر » ، وطعّمها - من الناحية الشكلية - بشىء من الإرشادات ، والتنظيمات المسرحية التقليدية ، ليست حوارات مسرحية طبقا للمعنى التقنىّ الذى يسمح لها بالتجسيد فوق الخشبة . وإنما هى - كما صرّحنا من قبل - مجرد حوارات عادية كتلك التى تدور عند أفلاطون وفى الروايات المحضة ، والمحادثات العامة .

أما الحوار المسرحى المُقنَّن ، فأننا نجده - عندما يستقطع من موطنه فى مسرحية صحيحة ، ويستقل بذاته كشريحة فى منظر - مزوّداً - كما يعرف توفيق الحكيم المبدع المسرحى الخبير - بقيم وخصائص معينة ، هى جوهر أساسى فى تكوين النص المسرحى المتميز بالدرامية . ومن بين تلك الجوهريات التى توجد فى الحوارات الدرامية المقتطعة من المسرحية المصنوعة للإخراج ومشاهدة المتفرجين : التحبيك ، التعقيد ، التأزم ، التطور ، التشويق ، الحركة ، الإدهاش ، الإيهام ، التنبيء . . . إلخ . أما حوارات المناظر العشرة المتضمنة فى « بنك القلق » ، فهى لا تنطوى على تلك الجوهريات الدرامية ، ومن ثم ، تصبح بذلك - كما كررّنا آنفا - مجرد دردشات عادية ، تمضى كدردشات الحياة اليومية فى يسر وسهولة ، تفشى معلومات مفيدة ، دون أن تكون مصاغة كجزء فى عمل مسرحى يحمل تلك الصفة عن جدارة . . لذا ، كان من الأفضل لتلك المحاورات ، أن تنتقل إلى مواضعها الطبيعية ، داخل السياق الروائى ، لأنها روائية فى الدرجة الأولى . . وبهذا ، يصبح العمل كله المعنون بـ « بنك القلق » مجرد رواية فحسب ، ولكن مفتعلة التشكيل . . . ◆

إبراهيم حمادة

المراجع :

- توفيق الحكيم . بجماليون . القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٤٤ .
- « « . عودة الوعى . القاهرة : دار الشروق ، ١٩٧٤ .
- « « . بنك القلق . القاهرة : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٧ .
- فؤاد دوارة . مسرحيات توفيق الحكيم جـ٢ : القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨٦ .
- محمد حسنين هيكل . لمصر . لا لعبد الناصر . بيروت : دار السياسة ، ١٩٧٦ .

دراسة

الأسطورة والعلم
دراسة فى قنديل أم هاشم

د . أحمد شمس الدين الحجاجى

ارتبطت كلمة الأسطورة بالخيال والإيهام وما هو خارق للعادة ولا يمكن تصديقه . والحقيقة أن الأسطورة عقيدة الانسان فى عالم ما وراء الطبيعة وهى تشمل أديان الإنسان القديم والحديث والمعاصر وإنسان ما قبل عصر الكتابة وما بعده فهى بالنسبة للمؤمنين بها واقع وحقيقة لا يتطرق إليها شك(١) .

لقد وقف منها كثير من القصاصين العرب مواقف مختلفة رفضها بعضهم وعدها أحد أسباب تخلف المجتمع كما صنع يحيى الطاهر فى بعض أعماله . وحاول يوسف أدريس أن يفسرها فى قصتيه سره الباتع والحرام . ونقلها الطيب صالح نقلا أمينا فى قصة عرس الزين ودومه ود حامد ، بينما اختلف يحيى حقى كثيرا عن هؤلاء الكتاب فهو لم يرفض الأسطورة أو يحاول القيام بعملية تفسير لها أو ينقلها كما هى وانما قام بعملية توفيق بين الأسطورة والعلم فى قصته قنديل أم هاشم .

تعد هذه القصة أهم أعمال يحيى حقى والكاتب نفسه يعترف بذلك ويضيق به « إن اسمى لا يكاد يذكر الا ويذكر معه . قنديل أم هاشم كأنى لم أكتب غيرها » .(٢) نسى يحيى حقى وهو يضيق بذلك أن قصة قنديل أم هاشم ليست من أحسن قصصه فقط بل تعد من أحسن الأعمال القصصية العربية .

ولقد حاول أن يبحث عن سبب قوة تأثير قنديل أم هاشم فلم يجد ما يقول سوى أنها خرجت من قلبه مباشرة كالرصاصة وربما لهذا السبب استقرت فى قلوب القراء بنفس الطريقة (ص ٤٤) وهذا لا يفسر سبب نجاح هذه القصة وقوة تأثيرها على قرائها فهناك كثير من الأعمال القصصية خرجت أيضا من قلوب أصحابها ولم يبلغ تأثيرها ما بلغته قصة قنديل أم هاشم من قرائها ، اذ أن هذا الاعجاب مبنى على أساسين تفرد بهما يحيى حقى حتى تاريخ كتابته لهذه القصة عام ١٩٢٩ . وهما :

أ – رؤيته للأسطورة وتوظيفه لها .

ب – استخدامه للتراث الشعبى فى بناء القصة .

(أ)

بنيت أحداث قصة قنديل أم هاشم حول أسطورة الزيت المقدس فى مواجهة العلم ، فهو يقوم بدور فى شفاء المرض حين يعجز العلم .

وقد واجه بطل القصة اسماعيل هذا الاعتقاد ، فهو عقيدة شائعة فى كثير من المجتمعات الاسلامية والمسيحية العربية وغير العربية . وهذا الزيت يتكون من احتراق الشموع التى يقدمها المريدون وفاء لنذر لولى أو قديس .

ويصبح هذا الزيت مقدسا حين يكشف الولى نفسه عليه فهو بهذا الكشف ارتبط بالقديس واستمد منه القداسة وأصبح بالتالى مقدسا له قدرات كونية خارقة يستطيع أن يقوم بفعل لا يستطيعه العلم .

نقل المؤلف صورة لمقام السيدة زينب ودورها فى حياة المعتقدين بها قديسة طاهرة . يذهب إليها المريدون متضرعين متوسلين لها أن تستجيب دعاءهم وينذرون لها النذور إن أجابت الدعاء . وقدم المؤلف صورة نعيمة احدى الساقطات ، كانت سمراء جعدة الشعر ذات قوام أهيف تمشى فى المقام وكأنها تسير إلى هدف مالكة كيانها وروحها ذراعاها ممدودان إلى جانبها مكسوران من أثر السقوط . التصقت رأسها على سور المقام مستسلمة بكليتها إلى ايمانها بالسيدة زينب داعية اياها أن تيسر لها سبيل التوبة وأخذت الفتاة تهمس بدعاء حار نابع من قلبها :

« يا أم هاشم ! يا ستارة على الولايا ، لا تغضى عينيك ولا تشيحى بوجهك . تمد إليك يدا مسترحمة فخذيها . ان الله طهرك وصانك وأنزلك الروضة ، وان قلبك لرءوف . اذا لم يقصدك المرضى والمهزومون والمحطمون ، فمن غيرك يقصدون ؟ اذا نسينا فاذكرى أنت إمتى يمحى المقدر على . أيرضيك أن جسدى ليس منى ، فما أشعر بالألم وهو ينهشه نهشا . ها هى روحى على عتباتك تتلوى وتتمرغ مصروعة ، تريد أن تفيق . منذ غادرنى رضا الله وأنا كالنائم يركبه الكابوس ، يقبض فى يد واحدة على الموت والحياة ! رضيت لحكمه ، وأسلمت نفسى ، ولن أضيع وأنت هنا معنا . أفيطول الأمد ، أم رحمة الله قريب » (ص ٨٠)

يجسد هذا الدعاء عقيدة المؤمنين بالولى فهو مانح العزاء والشفاء للمهزومين والمحطمين .

وتختم نعيمة دعاءها بما يوضح دور الولى فى وقوفه واسطة بين الانسان وربه « نذرت لك يوم يتوب المولى على أن أزين مقامك الطاهر بالشموع خمسين شمعة يا أم هاشم يا أخت الحسين » (ص ٨٠) فالنذر هنا تعبير عن عرفان بالجميل للقديس لدوره فى عملية التغيير نحو الأفضل فى حياة الانسان .

ولقد أصبح الزيت المتبقى من احتراق الشموع مصدر رزق للشيخ درديرى خادم مقام السيدة زينب فقد كان يأتى إليه نسوة ورجال يسألونه شيئا عن زيت قنديل أم هاشم لعلاج عيونهم أو عيون أعزائهم » (ص ٧٢) .

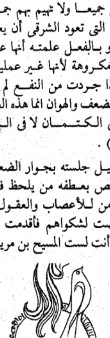
ولم يكن الزيت الذى يقدمه الشيخ درديرى للمريدين هو دائما الزيت المقدس . فانه لا يصبح مقدسا حتى يتجلى الكونى عليه ولا يحدث ذلك الا ليلة الحضرة حين « يجىء سيدنا الحسين والامام الشافعى والامام الليث يحفون بالسيدة فاطمة النبوية والسيدة عائشة ، والسيدة سكينة فى كوكبة من الخيل يأخذون أمكنتهم عن يمين الست وعن يسارها ، وتنعقد محكمتهم وينظرون فى ظلامات الناس ، لو شاءوا لرفعوا المظالم جميعها ولكن الأوان لم يئن بعد ، فما من مظلوم الا وهو ظالم أيضا ، فكيف الاقتصاص له ؟ فى تلك الليلة ، هذا القنديل الصغير الذى تراه فوق المقام ، يكاد لا يشبع له ضوء ، ينبعث منه عندئذ لألأ يخطف الأبصار » (ص ٧٣ ، ٧٤) زيته فى تلك الليلة فيه سر الشفاء ومن أجل ذلك فالشيخ درديرى لا يعطيه الا لمن يستحقه .

يعرف اسماعيل موقف الناس من زيت أم هاشم ويعرف أيضا من الشيخ درديرى حقيقة الزيت المقدس ولكنه لا يأخذ كلامه مأخذ الجد فهو لم يكن يحسن الاستماع إليه فقد كان غائب الذهن يفكر فى الفتاة السمراء التى وقفت خاشعة أمام المقام ولا تعنيه كلمة من كلمات الشيخ درديرى حتى عاد من أوربا يحمل شهادة فى طب العيون واذا به يفاجأ بأن يجد ابنة عمه تعالج من مرض فى عينيها بزيت قنديل أم هاشم . هنا كان لابد أن يحدث صراع بين الأسطورة التى آمن بها أهله والعلم الذى يؤمن به . ولقد وسع موقفه من الزيت الشقة بينه وبين مجتمعه .

ولقد كان المؤلف موفقا فى استخدام الأسطورة موضوعا للصراع وكان توظيفه لها وسيلة ليحقق التصالح بين بطل قصته وبين مجتمعه .

تربى اسماعيل فى حى السيدة زينب وفى أحضان الأسطورة . لم يكن هناك ما يدفعه لاتخاذ موقف منها فعايشها دون أن يرفضها أو يقبلها حتى ذهب ليدرس الطب فى انجلترا وهناك انقلبت حياته رأسا على عقب كان عالما مختلفا عن عالمه ومتناقضا معه . ظهر هذا التناقض فى لقائه بمارى . هزت مارى معتقداته . لقد كانت هذه الفتاة ممثلة خير تمثيل للحضارة الغربية فى أكمل شخصياتها وجسد الخلاف بينها الخلاف بين الحضارة الغربية والحضارة الشرقية . تبدى هذا فى موقف كل منهما من الحياة انه يبحث خارج ذاته أما هى فتبحث داخلها . كان يكلمها عن الزواج فتكلمه عن الحب . التعارف عنده اصطدام بين الشخصيات يخرج منه ظافرا أو خاسرا ، والتعارف عندها لقاء والود متروك للمستقبل ، تهيم بالناس جميعا ولا تهيم بهم جميعا . والعواطف التى تعود الشرقى أن يعبر عنها بالقول أو بالفعل علمته أنها عواطف « مرذولة مكروهة لأنها غير عملية وغير منتجة واذا جردت من النفع لم يبق الا اتصافها بالضعف والهوان انما هذه العواطف قوتها فى الكتمان لا فى البوح » (ص ٨٨) .

كان يطيل جلسته بجوار الضعفاء من مرضاه ويخص بعطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول يجلس صامتا لينصت لشكواهم فأقدمت لتوقظه بعنف : « أنت لست المسيح بن مريم » من



طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم » ، و« الاحسان أن تبدأ بنفسك » ان هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمد اليهم ، فاذا وجدوها أغرقوها معهم » (ص ٨٨) .

استطاعت مارى أن تعيده الى شخص آخر كان عفا فغوى ، صاحيا فسكر (ص ٨٦) شدته من عالمه ، كان الدين مشجبه الذى يعلق عليه معطفه الثمين فكانت تقول له : « إن من يلجأ إلى المشجب ، يظل طول عمره أسيرا بجانبه يحرس معطفه . يجب أن يكون مشجبك فى نفسك » (ص ٨٧) فتحول الدين عنده الى خرافة . وتخلص من عواطف الاندماج فى الآخرين فهو ضعف ونقمة ، فالسعادة فى الانفصال عن الجموع ومواجهتها . « فضت براءته العذراء . أخرجته من الوخم والخمول الى النشاط والوثوق فتحت له آفاقا من الجمال فى الفن ، فى الموسيقى فى الطبيعة ، بل فى الروح الانسانية أيضا » (ص ٨٦) .

لم يكن سهلا أن يمر هذا التغير فى حياته دون أن يسبب له قلقا وتوترا . فقد عاش صراعا بين الحضارة التى تركها والحضارة التى يعيشها فلم تقو « أعصابه على تحمل هذا التيه الذى وجد نفسه غريقا وحيدا فى خلائه ، فمرض وانقطع عن الدراسة ، وافترسه نوع من القلق والحيرة ، بل بدت فى نظرته أحيانا لمحات من الخوف والذعر » (ص ٨٨ ، ٨٩) فكان عليه ليعيد كيانه مرة ثانية الى صحوه أن يبنى قيما جديدة فوق قيمه المتكسرة فاستبدل الاعتقاد فى الدين بايمان أشد وأقوى بالعلم « لا يفكر فى الجنة ونعيمها بل فى بهاء الطبيعة وأسرارها » (ص ٨٩) .

عاش حياته بعد ذلك حرا وقد ألقى بقيود التقاليد الشرقية . حتى مارى تخلص من سيطرتها عليه ، فهو لم يعد مبهورا بها . لم يعد التضاد بينهما محور جذب ودافع لقاء وأصبح التجانس العقلى بينهما دافع نفور . ولقد استطاع أن يقيم التوازن بين ما يؤمن به وبين حبه لمصر الذى عاد قويا ، ولكنه مختلف عن ذى قبل أو على الأقل ردود فعله أصبحت مختلفة .

وجدد لنفسه موقفا فلقد صلى للعلم ولن يقبل الخرافات والأوهام والعادات التى



يحيى حقى

يعيشها أهله انه سيعود الى وطنه ليخوض معركة مع هذا التناقض و« يسرح ذهنه فى معارك ستدور بينه وبين علمه فيشعر بأنه مستعد لها أتم الاستعداد . انها معركة الايمان بالعلم فى مواجهة الايمان بالاسطورة .

وحين عاد اسماعيل الى وطنه بدت المواجهة سريعة بينه وبين عالمه هو بعلمه وتقدميته والناس جميعا بجهلهم وتخلفهم . كل شىء بدا غريبا عليه حتى بيته ، فهو الذى كان يلهو فى اسكتلندا . مع رفقته يأكل البفتيك وأبوه قعيد داره ، عشاؤه الطعمية والفجل ليوفر له مصاريف حياته الدراسية ، ليس من السهل عليه أن يتقبل التغيير الجديد .

لم يملك نفسه من لحظات اللقاء الأولى من أن يتساءل « كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيف يجد راحته فى الدار ؟ » . (ص ٩٧) .

لقد فرض التناقض بين عالم اسماعيل الجديد وعالمه القديم الذى عاد اليه نفسه على حياة اسماعيل فلم تمر لحظة اللقاء الأولى دون أزمة تقابل كل ما آمن به من علم وتلقى به بعيدا ، فهو القادم من أوربا المتحصن بالعلم ، الحاصل على إجازة فى طب العيون بتفوق يواجه فى الليلة الأولى بالأسطورة تحاربه فى إيمانه الكبير بالعلم وفى سر تفوقه . لقد شهدت له جامعات انجلترا بالتفوق النادر والبراعة الفذة فى طب العيون وكان أستاذه يقول له : « أراهن أن روح طبيب كاهن من الفراعنة قد تقمصت فيك يا مستر اسماعيل » (ص ٨٣) وها هو ذا يرى أمه تجذب ابنة عمة فاطمة النبوية وترقدها على الأرض وتضع رأسها على ركبتها ثم تسكب من زجاجة زيت قنديل أم هاشم فى عينى فاطمة فيثور على أمه وأم هاشم . ويعلن تحديه لأم هاشم فهو البديل الحقيقى للأسطورة « أهى دى أم هاشم بتاعتكم هى اللى حتجيب للبنت العمى . سترون كيف أداويها فتنال على يدى أنا الشفاء الذى لم تجده عند الست أم هاشم » (ص ٩٩) كان فى تحديه هذا واثقا من نفسه ومن القدرات التى وضعها العلم فى يده .

لقد عاش هذا البيت على قراءة القرآن والأوراد وصدى الآذان وهو لم يحاول أن يشدهم إليه باللين فلقد كان ايمانه بالعلم أقوى من أن يهتم بايذاء هؤلاء الناس فى مشاعرهم . لقد حول نفسه بذلك الى روح غريبة جاءت لهم من وراء البحار يصبح من الصعب العيش معها .

لقد مثل اسماعيل عند أهله خيبة أمل ولقد تحول ليكون هو الوجه المقابل والمضاد للاسرة كلها .

وكان أن عبر والده عن خيبة أمله « ماذا تقول ؟ هل هذا كل ما تعلمته من بلاد بره ؟ كل ماكسبناه منك أن تعود الينا كافرا ؟ » (ص ١٠٠)

بهذا الوصف خرج اسماعيل من عالم والده كله .

وما فعله اسماعيل بعد ذلك من الثورة العصبية على أهله والقاء زجاجة الزيت من النافذة كان تعبيرا عن هذا الخروج .

أبوه يعده كافرا وهو يعد أهله جهلاء ترك أهله فى ذهولهم وخرج من البيت غاضبا فى ليلته الأولى مصرا على أن يطعن الأسطورة فى الصميم ولو فقد روحه .

يقف اسماعيل فى مكان واسرته فى مكان آخر . أسرته فى البيت وهو فى الشارع أعلن تحديه لهم هناك وهو الآن فى قلب ميدان السيدة زينب ولا يقبل أن يكون تحديه للاسطورة متوقفا على أسرته .

لقد رأى الناس فى الميدان آثارا خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة كل شىء فى الشارع لا يريحه يرهقه أنه اختلف عن انجلترا . ان الفارق بينها ان هناك العلم وهنا الأسطورة فهى سبب دمار هذا الشعب وكان عليه أن يعلن ثورته على الناس جميعا وفى موطن الأسطورة ، فجرى الى الجامع واجتاز الصحن الى الحرم ليقف أمام القنديل وشعاعه يبدو وكأنه دخان أكثر منه بصيص ضوء . هذا الشعاع اعلان قائم للخرافة والجهل . كان عليه أن يعبر فى هذه اللحظة العصبية عن موقفه أنه ضد كل هذا ، كانت كل الأشياء التى حوله تنفره من واقعه الجديد . فقد وعيه وشعر بطنين أجراس عديدة وزاغ بصره ثم شب وأهوى بعصاه على القنديل فحطمه حاول بعد ذلك أن يقوم بعلاج فاطمة بالطريقة التى تعلمها ومارسها من قبل فى انجلترا ولكن حالتها ازدادت سوء مع الأيام ولم يجدها طبه نفعا ، فأخذها الى زملائه وأساتذة كلية الطب فوافقوه على أن العلاج صحيح بالاستمرار الا أن فاطمة استيقظت ذات صباح وهى تفتح عينها ولا ترى فلقد انطفأ آخر بصيص تتغذى به لم تكن الفجوة بينه وبين عالمه صغيرة ولكنها الآن قد ازدادت لقد زاد منها عالمه الجديد الذى جعله يقف فى مواجهة معتقداتهم . ولقد فشل علمه وتسبب فى فقد فاطمة لنور عينيها فلم يستطع أن يبقى فى بيته وهرب منه الى بنسيون مدام افتاليا . وهو حين يهرب الى البنسيون انما يهرب من مجتمعه إلى المجتمع الغربى وهو وأن اعترف بأن الافرنج فى مصر من طينة أخرى غير التى رآها فى أوربا ، ومع ذلك فهى تذكره بالغرب الذى آمن به .

كان البنسيون وصاحبته جزيرة أوروبية ينتقل اليها انتقال حنين الى عالم العلم الذى تركه وراءه فى أوربا . غير أن صاحبة البنسيون أعادت حنينه الى السيدة فلقد أخذت « تستغله منذ أول وقوعه فى يدها حتى لتكاد تضع فى كشف الحساب تحية الصباح أو تستفضيه خطوتها اذا قامت وفتحت له الباب .

حاسبته مرة على قطعة سكر استزادها فى افطاره ، يحس بابتسامتها أصابع تفتش جيوبه . أهداها بعض الفطائر والسجائر فأخذتها نهمة متلهفة وفى الصباح سألته أن لا يطيل السهر فى غرفته حرصا على الكهرباء ، لقد جعلته هذه المقابلة يفكر فى الفرق بين الأوربيين فى بلادهم وبينهم فى مصر لينتهى الى « أن الموقف لم يكن يتحدد عند مقارنته هذه ، بل تعداها الى أن يجعله يهرب من البنسيون الى حيه لقد عاد اليه هذه المرة بشوق شديد كانت مدام افتاليا أحد أسبابه ليرى فى كرم شه . وطيبته ما لم

يستطع أن يراه فيها وليقيم مقارنة بين حى السيدة زينب وبين أوربا كلها وتنتهى المقارنة لصالح حى السيدة زينب الذى ترتفع كفته على كفة أوربا » هناك أبنية ضخمة جميلة وفن راق ، توأناس وحيدون فرادى ، وقتال بالأظافر والأنياب ، وطعن من الخلف ، واستغلال بكل الوسائل .

مكان الشفقة والمحبة عندهم بعد العمل وانتهاء النهار يروحون بها عن أنفسهم كما يروحون عنها بالسينما والتياترو » (ص ١١٣) .

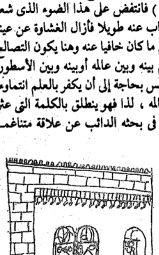
ولقد قاوم اسماعيل احساسه هذا حتى لا ينكر على أوربا حضارتها وتقدمها ولا ينكر على نفسه عقله وعلمه .

لقد عاد بعد الهروب والبعد عن بيته وعن حى السيدة زينب الى جذوره الأولى وارتباطاته الأصيلة .

« لقد عاد من أوربا بجعبة كبيرة محشوة بالعلم عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة ليس لديها على سؤاله جواب هى أمامه خرساء ضئيلة مع خفتها فقد رآها ثقلت فى يده فجأة »(ص ١١٥) .

وهو حين يعود إلى الحى يعود باحساس المهزوم ؟ ربما من سيطرة الأسطورة لا على أهله فقط ولكن عليه أيضا . لقد فكر فى العودة إلى أوربا ولكن جذوره تعيده إلى الحى فلم يعد ينظر إليه بعدم اكتراث وتعجرف وتعال .

وفى شهر رمضان ظهر له الميدان والناس بصورة جديدة فعاد يحس بعالمه يبتسم لبعض النداءات التى تصل إلى سمعه فتذكره بالنداءات التى يسمعها أيام صباه فأدرك فى هذه اللحظة ما لم يدركه من قبل فما كان يراه فيهم من تخلف وجهل تحول إلى أصالة وقوة شخصية ، فليس أمامه « جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من لايمان هو ثمرة مصاحبة الزمان . والنضج الطويل على ناره » (ص ١١٦) أخذه احساس عارم بالحب لشعبه ، والتفهم له ومن هنا بدأ يتصالح مع واقعه فاطمأن وسكن قلبه . وكان عليه أن يخطو خطوة أخرى أكبر ليكمل هذا التصالح بينه وبين عالمه كله . تم ذلك فى ليلة القدر وهو يسير فى ميدان السيدة زينب بنفس الخشوع القديم الذى لم يتركه أبدا فلقد كان لليلة القدر مكانة كبيرة فى نفسه . لقد رأى النور الذى حدثه عنه الشيخ درديرى ينبعث من هذا القنديل الصغير ، كثيرا ما كان يرى القنديل يبدو « وسنان كالعين المطمئنة رأت وأدركت واستقرت يصفو ضوء الخافت على المقام كاشعاع وجه وسيم من أم تلقم رضيعها ثديها فينام فى أحضانها . ومضات الذبالة خفقات قلبها حنانا ، أو وقفات تسبيحها همسا . يطفو فوق المقام كالحارس مبتعدا تبجيلا . أما السلسلة فوهم وتعلة . . كل نور يفيد اصطداما بين ظلام يجثم وضوء يدافع ، الا هذا القنديل فانه يضىء بغير صراع ! لا شرق هنا ولا غرب ، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولا غدٌ ص ٧٤ شىء ما يمس القلوب فى هذا القنديل حتى قلب اسماعيل نفسه الذى رفض الاقتناع بأسطورته ولم يكن يصدق أن سرا ما وراء هذا القنديل وها قد أعادته صاحبة البنسيون اليونانية اليه لينظر إليه نظرة جديدة مملوءة حبا واشفاقا فكان أن شاهد اللحظة التى كشف المقدس نفسه للقنديل فقد « تنبه على صوت شهيق زفير عميق يجوبان الميدان هذا سيدى العتريس ولا ريب . رفع بصره . القبة فى غمرة ضوء يتأرجح يطوف بها » (ص ١١٧) فانتفض على هذا الضوء الذى شعر أنه غاب عنه طويلا فأزال الغشاوة عن عينه ليفهم ما كان خافيا عنه وهنا يكون التصالح قد تم بينه وبين عالمه أوبينه وبين الأسطورة فهو ليس بحاجة إلى أن يكفر بالعلم انتماوءه إلى عالمه ، لذا فهو ينطلق بالكلمة التى عثر عليها فى بحثه الدائب عن علاقة متناغمة



بينه وبين مجتمعه « لا علم بلا ايمان » وهنا ينتفى أن تكون الأسطورة فى مقابل العلم يتلاقيان فى عقيدة واحدة .

لقد دخل اسماعيل المقام ليرى القنديل « فى مكانه يضىء كالعين المطمئنة التى رأت وأدركت واستقرت » لقد تكرر وصف القنديل بهذه الصورة الا أنه فى المرة الأولى لم يكن المؤلف يحدد صاحب الرؤية هل هى رؤية يحيى حقى أم الشيخ درديرى فراش المقام أم اسماعيل ؟ غير أنه فى تكراره لصورة القنديل كان يتحدث عن رؤية اسماعيل له ولم تتوقف الصورة عند هذا الحد وانما زاد عليها بأن « خيل إليه أن القنديل وهو مضىء ، يومىء اليه ويبتسم »(ص ١١٨) . ونظر فوجد الفتاة السمراء الساقطة وقد أوقدت خمسين شمعة للسيدة فقد تاب الله عليها .

لقاء جديد بينه وبين (نعيمة) لقد قدمت لتفى بنذرها تأكيدا على ايمانها بالسيدة وكراماتها أما هو فقد ذهب ليأخذ الزيت من الشيخ درديرى اعلانا عن ايمانه الجديد وتصالحه مع عالمه . وخرج من المقام وقد إكتمل هذا التصالح الذى عبر عنه بكلماته « تعالوا جميعا إلى ! فيكم من آذانى ، ومن كذب على ومن غشنى ، ولكننى رغم هذا لا يزال فى قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم منى وأنا منكم ، أنا ابن هذا الحى أنا ابن هذا الميدان . لقد جار عليكم الزمان وكلما جار واستبدل كان اعزازى لكم أقوى وأشد »(ص ١١٨) .

انتهت المصالحة وكان عليه أن يقوم بعلاج فاطمة من جديد . ولكن هل عالج فاطمة بالزيت ! لم يقل المؤلف ذلك ولم ينفه ولقد وفق بين العلم والأسطورة فى هذا الموقف . فاسماعيل يدخل الدار وينادى فاطمة ويطلب اليها ألا تيأس من الشفاء فقد جاء ببركة أم هاشم ! ستجلى عنها الداء وتزيح الأذى وترد اليها البصر . وعاد من جديد الى علمه وطبه يسنده الايمان . وثابر فى علاج فاطمة حتى شفيت .

ولما رآها ذات يوم سليمة فى عافية فتش فى ذهنه وقلبه عن الدهشة التى كان يخشاها فلم يجدها « كانت هذه العبارة أكبر تأكيد على أنه يبدأ بداية جديدة يتوائم فيها مع عالمه ويعيش حياته بعد ذلك للناس ومع الناس .

لا شك أن هناك خلافا بين القصة المكتوبة والقصة الشفوية . يرد هذا الخلاف الى طبيعة كل منها ، فالقصة المكتوبة تنفصل عن راويها بعد كتابتها مباشرة بينما ترتبط القصة الشفوية ارتباطا مباشرا بالراوى . وتختلف علاقة كل من القاص الكاتب والقاص الراوى بجمهوره .

تنفصل علاقة القاص الكاتب عن قرائه فهم ينظرون الى كلماتها بعيدا عنه وعن تأثيره ويفكرون بعقولهم ، بينما تظل علاقة القاص الراوى قائمة طيلة رواية قصته فهم ينظرون إليه واقعين تحت تأثير ادائه لتصبح حركاته وإيماءاته جزءا من عملية القص وتقوم الأذن بدور هام فى عملية التلقى ، فالراوى يخاطب آذان الجمهور بالايقاع الصوتى وكل ما يصاحبه من سجع وجناس وألفاظ تؤثر على سمعه والتكرار الملح على الفكرة لتساهم مباشرة فى عملية الاستيعاب العقلى للمضمون القصصى هذا فضلا عن ان القاص الشعبى يخلق عملا قصصيا جديدا فى كل مرة يروى فيها قصته .

وهناك اتجاهات فى فن القصة العربية والافريقية تحاول أن تمد جذور الفن القصصى المسموع الى الفن القصصى المكتوب . ومع أن هذه المحاولة معاصرة فان الملاحظة الجديرة بالتسجيل هى أن قنديل أم هاشم لم تبعد عن الجذور الأصلية للفن القصصى الشفوى .

ارتبط الأداء الفنى لقصة قنديل أم هاشم بطريقة الحكى الشعبى ، وهناك ملامح استمدها المؤلف مباشرة من هذا الفن .

فعنصر الزمن فى القصص الشعبى يرتبط بالماضى ولكن دون تحديد فهو مطلق لا يرتبط بلحظة معينة ، فالقصة غالبا ما تبدأ « بحدث ذات يوم » أو « فى يوم من ذات الأيام » أو « يحكى أن » أو « روى » أو « كان ياما كان » . ولقد بدأ يحيى حقى قصته بـ « كان » . ويستتبع اطلاق الزمن دون تحديد أن تتحرك القصة نفس الحركة القصص الشعبى ، الايقاع السريع للأحداث لا يذكر منه غير الحوادث الهامة فيما ان يذكر المؤلف أن اسماعيل سافر بالباخرة حتى يتبعها بفصل آخر يبدأه بـ « مرت سبع سنوات وعادت الباخرة »



(ص ٨٣) ثم يذكر أهم الأحداث التى مرت عليه فى أوربا من تداعى الذاكرة .

أما المكان فهو لا يتحدد تحديدا تفصيليا فمع ان الأحداث وقعت فى انجلترا وفى حى السيدة زينب الا أنه لا تظهر خطوط واضحة لكل من المكانين فهو متأثر الى حد كبير بالقاص الشعبى فى ذلك ، فحديثه عن انجلترا وأهلها يمكن أن ينطبق على أى بلد أوربى وحديثه عن حى السيدة زينب أيضا يمكن أن ينطبق على أى حى شعبى فى المدن الكبيرة فى مصر كما يمكن أن ينطبق على مدننا الصغيرة التى يبرز وسطها مقام لأحد الأولياء الصالحين .

وهناك عنصر آخر استعاره المؤلف من الأدب الشعبى وهو عنصر التضاد فالراوى يستخدم هذا العنصر للتأثير على جمهوره فالخير يظهر فى مقابل الشر والغنى فى مقابل الفقر ، والقوة فى مقابل الضعف والشجاعة فى مقابل الجبن وقد غاير يحيى حقى مادة التقابل ليجعلها تمثل قضية حية فى مجتمعه فجعل الغرب فى مقابل الشرق والعلم فى مقابل الايمان .

يبقى بعد ذلك عنصر من أهم عناصر القصص الشعبى وهو شخصية البطل وبالتحديد بطل السيرة الشعبية . تحكى السيرة حياة بطل منذ مولده حتى نهايته محاولة أن تربطه بالتاريخ ، فلقد ذكر معظم أبطال السيرة العربية سيف بن ذى يزن . المهلهل وعنتره ، وأبوزيد الهلالى سلامة ، والظاهر بيبرس فى كتب التاريخ وباستثناء الظاهر بيبرس فان حياة هؤلاء الأبطال غامضة الا ان القاص الشعبى رسم صورة كاملة عنهم موهما أنه يتحدث عن تاريخ حقيقى . ويحيى حقى يحكى قصة اسماعيل منذ بدايته حتى وفاته محاولا أن يوهمنا بأن أحداث القصة سيرة شخص حقيقى يرتبط به أسريا فيبدأ قصته « بكان جدى الشيخ رجب عبد الله » فهو هنا شاهد على الأحداث وعلى صدقها ولقد كانت شخصية بطل السيرة ماثلة أمام ذهن يحيى حقى وهو يكتب هذه القصة وكن واعيا وهو يقوم بمجموعة تغييرات فيها ، ولقد تحدد شكل هذه التغييرات فى عملية تحويل اسماعيل من بطل من أبطال العصور الوسطى الى بطل معاصر .

يولد معظم أبطال السير ميلادا مختلفا عن الانسان العادى تصحب ميلادهم الخوارق ، ولقد ولد أبو زيد من دعوة من والدته استجابت لها السماء فجاء أسود كالطائر الذى تمنت ابنها أن يكون مثله ثم حصنه الخضر عليه السلام . وربت سيفا جنية حفظته من الإنس والجن . وما كان لبطل معاصر أن يولد مثل هذا الميلاد ولكن المؤلف استبدل ذلك برعاية فريدة تلقاها اسماعيل فى طفولته فقد هيأه « القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل عطر » (٦٠) سلمه أبوه الى المدارس الأميرية وامتاز بالأدب والاتزان وتوفير معلميه مع حشمة وكبير صبر . ان حرم التأنق لم تفته النظافة . وهو فوق ذلك أكثر رجولة وأقوم لسانا وأفصح نطقا من زملائه (المدلعين) أولاد الأفندية المبتلين بالعجمة وعجز البيان ، فلما لبث أن بد الاقران ، وتلألأت على سيمائه نجابة لا تخطئها العين ، فتعلقت به آمال أسرته » (ص ٦١) . فهو ينمو متفردا ولا يعامل بين أهله الا معاملة الرجال تقف الأسرة حياتها كلها على توفير راحته » جيل يفنى نفسه لينشأ فرد من ذريته « فان تعلق هذه الأسرة بطفلها هو نفسه تعلق الجماعة ببطل السيرة انه تعلق مسلوب بالحرية والارادة » (ص ٩٣) فهو حلم الجماعة يرضيها نجاحه لأنه يعكس وجودها .

وكثيرا ما يربى بطل السيرة بعيدا عن قبيلته كما حدث لأبى زيد وهجرس ابن كليب وسيف بن ذى يزن ، وهذا لم يتأت لاسماعيل ولكن ذلك لم يخرجه عن الإطار العام لبطل السيرة فهو قد ذهب الى رحلة اغترابه عن أهله فى سن المراهقة . وكما لم

بدرك هجرس وأبو زيد أنهما يعيشان فى غربة فان اسماعيل أخذ علم الغرب وحضارته وشرب تقاليده ولم يشعر بغربة فيه ، بل على العكس شعر بغربة تجاه أهله . وكما حارب أبو زيد قبيلته وكذلك هجرس عاد أسماعيل ليحارب قومه .

تغيرت أداة القتال فى العصر الحديث فلم يعدد البطل يحمل سيفا يضرب به رقاب أعدائه وانما هو العلم فهيهات لقومه « بعد ذلك أن يجرعوه خرافاتهم وأوهامهم ، وعاداتهم . ليس عبثا أن عاش فى أوربا وصلى معها للعلم ومنطقه علم أن سيكون بينه وبين من يحك بهم نضال طويل ، ولكن شبابه هون عليه القتال ومتاعبه بل كان بتشوق للمعركة الأولى وسرح ذهنه فاذا هو كاتب فى الصحف أو خطيب فى أحد المجتمعات يشرح للجمهور آراءه ومعتقداته » (ص ٩٢) .

وليس لاسماعيل البطل المعاصر الحيلة التى يملكها أبو زيد فقد أفسد عليه انفعاله الشديد مخططه حين واجه الزيت المقدس فى بيته ، فهو مختلف عن بطل السيرة فى علاقته بالأسطورة التى خدمت الهلالى سلامة وساهمت فى انتظاره وكذلك فعلت مع سيف وأبى حمزة البهلوان فقد كانوا يعيشون الأسطورة ويتعايش معها أما هو فقد كان رافضا لها وفى رفضه اياها يقف فى مواجهة مجتمعه وفى انفعال شديد يقوم بتحطيم القنديل الذى يراه حاجزا يقف بينه وبين أهله ويتناثر زجاج القنديل وهو يصرخ « أنا ... أنا .... أنا ... » (ص ١٠٤) .

لماذا يصرخ فى هذا الموقف أنا ... أنا ... أنا ... » ؟

يذكر المؤلف أنه مكث أسبوعا يبحث عن الكلام الذى ينبغى أن ينطق به اسماعيل فى هذا الموقف وقد أحس أنه لا يزيد عن لفظ واحد ، ولقد كان من الخير الا يفسر المؤلف هذه « الأنا » وكان من الخير لو أنه لم يجد هذه « الأنا » بما قرأه عن حياة نيتشه ، فانه « حين أصيب بلوثة الجنون هبط من بيته الذى كان يقع فوق قمة جبل مرتفع وهو يصرخ » أنا ... أنا .... أنا » (ص ١٠٤) ولو أن ناقدا وضع هذا التفسير لرفض اذ أن « أنا » نيتشه مختلفة عن « أنا اسماعيل فهو لم يصب بالجنون وكان على وعى تام بفعله . فقد أدرك بعد عودته من اوربا أنه غير قادر على تحقيق الانتماء فكان يريد للجماعة أن تخضع له فأراد أن يكسر رمزها وأن يهدم أسطورتها بتحطيم القنديل . كان يريد أن يفرض عقيدته الجديدة عليهم فهو يحول الايمان بالعلم الى دين فى مقابل الأسطورة كدين وهو يؤمن بعقيدته الجديدة ايمانا لا يقل تعصبا عن تعصب المؤمنين بالاسطورة « فأنا » اسماعيل هى أنا « فرض الذات فى مواجهة « الأنتم » . أى أنا العلم وأنتم الأسطورة أنا التقدم وأنتم التخلف ، أنا الحقيقة وأنتم الوهم ولا تصالح معكم . واذا كان يجعل من « الأنا » فى مقابل « الأنتم » ويدخلها فى معركة مع الجماعة فكان من الطبيعى أن تحاول الجماعة تحطيم « أناه » وأن تقبل تحديه فهى لن تقف ساكتة أمام صنيعه فكان أن ضربه الناس حتى أغمى عليه وأشرف على الموت . ولقد خلصه الشيخ درديرى بكلمة تفهمها هذه الجماعة وهى أنه « مريوح » أى مأزوم وأزمته لها علاقة بالقوى الكونية أى أن الأسطورة هى التى أنقذته .

ترك الحى وكأنما كان يعطى لنفسه فرصة التقاط الأنفاس ليبدأ معركة جديدة أو يهرب من الميدان وهو كأى بطل من أبطال السيرة يصبح من الصعب عليه التخلى عن معركته . وقد أتاح له البعد عن الحى فرصة التعرف الى عالمه من جديد فهو يلتقى بهذا العالم حين يتفتح قلبه لأسطورة الجماعة وحين يتقبلها يلتقى البطل المعاصر ببطل السيرة فى شخصه . وحين يعلن لا علم بلا ايمان ولا ايمان بغير علم يكون التعارف والتصالح قد تم كاملا بينه وبين مجتمعه ، فهو حين أخذ الزيت من الشيخ درديرى يكون قد مر بشعيرة العبور التى لابد لبطل السيرة أن يمر بها ليصبح بطل أمته . ينتقل بعدها مباشرة الى الزواج وتكوين أسرة .

عرف اسماعيل النساء لا كما عرفهن بطل السيرة . التقى بهن صديقات وعاشقات بينما كان بطل السيرة يبحث عن زوجة . احتك بمارى فى معركة لم يكن انتصارها عليه إلا شكليا ، بل استطاع فى هذه المعركة أن ينتصر عليها وعلى نفسه فهى ليست الناعسة التى تجارب أبا زيد لتختبر قوته وحين ينتصر عليها تصبح زوجته وانما هى الفتاة الأوربية التى يكون الانتصار عليها هو التغلب على عاطفته . فالعلاقة بالمرأة فى لحظة ما قبل الزواج عند البطل المعاصر تجارب تضيف الى شخصيته عناصر جديدة من الخبرة بعالم المرأة ، أما الزواج فلا تختلف فيه البطل المعاصر عن بطل السيرة انه محاولة البطل أن يدخل المجتمع عضوا عاملا منتجا ومؤثرا ولقد عاش اسماعيل الحياة الزوجية كاملة فقد تزوج ابنة عمه فاطمة « وأنسلها خمسة بنين وست بنات » (ص ١٢٢) .

وكما يعيش بطل السيرة بعد العبور لمجتمعه يدافع عنه فقد عاش اسماعيل مثله يدافع عن قومه وسيلته فى ذلك العلم . افتتح عيادة فى حى البغالة بجوار التلال فى منزل يصلح لكل شيء الا لاستقبال رضى العيون . يأخذ منهم أجرا زهيدا فالزيارة بقرش واحد لا يزيد « ليس من زبائنه متأنقون ومتأنقات ، بل كلهم فقراء حفاة وحافيات » (ص ١٢١) .

استقرت شهرته فى القرى المجاورة للقاهرة دون القاهرة ذاتها نجحت على يديه عمليات جراحية بوسائل لورآها طبيب لشهق عجبا . « استمسك من عمله بروحه وأساسه ، وترك المبالغة فى الآلات والوسائل واعتمد على الله ، ثم على علمه ويديه فبارك الله فى علمه ويديه ، ما ابتغى بناء الثروة ولا بناء العمارات وشراء الأطيان وانما قصد أن ينال مرضاه الفقراء شفاءهم على يديه » (ص ١٢١ - ١٢٢) .

لم تخرج صورة ما فعله اسماعيل بين أهله عما كان يمكن أن يصنعه بطل من أبطال السيرة فيما لو عاش فى الواقع المعاصر فالعمل الخير هو دافع حركته قد تكون له نزوة أو أكثر وحتى نزوة اسماعيل فى حبه للنساء يجعلها المؤلف مظهرا من مظاهر تفانيه وحبه للناس جميعا .

وتنتهى القصة بوفاة البطل ويختمها بالرحمة عليه مستعيرا ألفاظ القاص الشعبى الذى يصر دائما على أن يجعل أبطاله حقيقة عاشت بين الناس ..

لقد نجح يحيى حقى فى أن ينقل لنا فى قنديل أم هاشم سيرة للبطل المعاصر مستمدة من السير الشعبية وكان بذلك رائدا لكل القصاص المعاصرين الذين يحاولون أن يعودوا بالفن القصصى الى جذوره الشعبية الاولى ◆

دراسة

نجيب محفوظ والموروث الشعبى دراسة لملحمة الحرافيش



د . محمد شبل الكومى

ان التفاعل بين فكر الأديب والموروث الاجتماعى فى العمل الفنى هو احد المسلمات التى يعمل على ضوئها النقد الحديث والتى تقضى بأن تفسر أعلى النتائج وادناها فى عملية الجياة التى يحاكيها الادب بمصطلح العناصر الاساسية التى كانت موجودة فى البدء عند عملية الابداع .

ولكن ما هو الشىء الأساسى والعام فى الطبيعة؟ تتخذ الاجابة على هذا السؤال أحد طريقين . . الاول : القول بان الشىء الهام هو « العنصر » وهذا الاتجاه الجزئى او « الذرى » .

والثانى : ان الشىء هو الكل أو الأنموذج أو هو المركب فى مقابل البسيط . ومن الأخير تطور النظام الكلى أو العضوانى -ORGA NISMIO ولكن بما ان النقد هو عملية تحليلية تركيبية فى آن واحد الا يوجد شىء يتصف بانه عنصر ومركب فى آن واحد ؟ الاجابة فى نظرى تكمن فى الاساطير فهى فى النسيج الموروث الشعبى وكل قائم بذاته فى ذات الوقت .

فالاساطير هى المواقف المنغرسة بعمق فى ذاكرة الجنس كانها مطبوعة فى كياننا العضوى الحسى وهى الأساس الذى يؤسس الفنان عليه فنه . فقلما نجد بين الفنانين من عمل دون رصيد موروث خصب ، ومهمة النقد هى الكشف فى الموروث الشعبى عن المواد التى يضمن فيها الفنان نفسه والسعى لبثها . ولتحقيق هذا لابد وان يتسلح الناقد بالعلم والثقافة والخيال لكى يحقق هذا بنجاح وذلك ليجعل الاسطورة تلقى باضوائها . فليست الاساطير هى النماذج العليا للادب فحسب بل ان الادب واحد من أعظم المكثرات للاساطير والنماذج العليا .

الاساطير قصص مقدسة يحاول بها الانسان ان يجدد العلاقة بين حياته والكون الواسع الفسيح الذى يحيط به . وهى المادة الحقيقية التى يجب الرجوع اليها لمعرفة وفهم الجانب الخفى من حياة المجتمع . وتقدم وحدة محسوسة وشكلا أى مثلا عليا تبزغ فى الوعى الاخلاقى للهيئة الاجتماعية وذلك بجانب تناولها للقضايا الاخلاقية التى تواجه المجتمع .

وتعتبر الأسطورة أيضا احدى الوسائل طالما لجأ اليها الكتاب ليعبروا عن افكارهم وارائهم بموضوعية نظريا على الاقل .

فـا لادب الاوربي مثلا يتناول مصير الانسان المعاصر من خلال العودة الى الاساطير القديمة سواء أكانت مصرية او يونانية او حتى من حضارة الانديز كما فعل بيتر شيفر وهذه الوسيلة تمكن الكاتب من ابراز المشاكل والقضايا التى يطرحها الدافع الراهن من خلال الابتعاد فى الزمان والمكان مع تحقيق التواصل او الاتصال بين اعضاء المجتمع الراهن وذلك باستعمال الرمز الاسطورى ولهذا قد يكون المعنى دينيا او فلسفيا او اجتماعيا .

ومن المجتمعات من ظلت الاسطورة حية فيه بمعنى انها ظلت تقدم بعض النماذج للسلوك الانسانى وتعطى بالتالى للوجود قيمة ومعنى .

ان عظمة الاسطورة تكمن فى قدرتها على اثارة الخيال الإبداعى عند الفنان ، ولذا فان كثير من الأساطير تتمتع الآن بقيمة رمزية عالية كنوع من الادب الروائى العظيم وذلك بصرف النظر عن مدى اختلاف التفسيرات الرمزية لها . كما هو الحال بالنسبة للاسطورة ايزيس وازوريس ومعالجة توفيق الحكيم وعلى احمد باكثير ونجيب محفوظ لها . فقد بعثوا تلك الاساطير فى مؤلفاتهم واذ فعلوا البسوا الاساطير ثياب عصرهم بحيث اصبحت لا تفهم الا اذا القى الضوء على السياسى الادبى والفكرى بل والاجتماعى والسياقى والدينى الذى بعثت فيه ، ومع ذلك لا تظل اسيرة هذا السياق بل تحتمل اكثر من قراءة وتفسير طبقا للمناهج المختلفة سواء البنائى او الاجتماعى او النفسى .

ولا شك ان النقاد استفادوا ، ويمكن ان يستفيدوا ، من الطرق الثلاثة لقراءة الاساطير والتى يقول عنها بارت :

١ اذا نظرت الى الدال الخالى ومن المعنى ، جعلت المدلول يملأ شكل الاسطورة بلا لبسٍ أو غموض ، ووجدت نفسى امام نظام بسيط تصبح فيه الدلالة حرفية هذه الطريقة هى ، على سبيل المثال ، الطريقة التى يتبعها منتجو الاساطير ، كالمحرر الصحفى الذى يبدأ من المدلول يبحث عن شكل له .



٢ اذا نظرت الى الدال الملآن ، ميزت فيه الشكل بوضوح ، ومن ثم التغيير الذى طرأ عليه واستطعت ان احلل دلالة الاسطورة .

٣ اذا نظرت الى الدال على انه مجموعة مكونة من شكل ومعنى ، تلقيت معنى غامضاً .

تعمل الطريقتان الاولى والثانية على هدم الاسطورة ، اما بابراز هدفها واما بالكشف عنها . اما الطريقة الثالثة ، فتجعل القارىء يعيش الاسطورة كما لو كانت حقيقية وغير حقيقية فى آن واحد ـ وعلم العلامات يحتم اعتماد الطريقة الثالثة لان قارىء الاسطورة هو الذى يكشف عن وظيفتها الأساسية ، وهذا هو المنهج الذى اتبعه الاستاذ نجيب محفوظ فى رواية ملحمة الحرافيش .

مما لا شك فيه ان القارىء لملحمة الحرافيش سوف يلاحظ ان نجيب محفوظ .. يستلهم العديد من الاساطير الفرعونية ولسوفقصر حديثى على قصة واحدة من هذا العمل هى الحكاية الخامسة من ملحمة الحرافيش « قرة عينى » ففى هذا العمل استوحى نجيب محفوظ قصة ايزيس واوزوريس .

وخلاصة الاسطورة هو قتل الملك اوزوريس على يد اخيه ست فى نديت وقيام ايزيس ونفتيس بالبحث عنه ، وإعادة ايزيس الحياة لاخيها وزوجها اوزوريس ثم ولادتها منه طفلا هو حورس واستطاعة حورس التغلب على ثعبان . ولما بلغ اشده خرج ليرى اياه ولاقاه وعقدت المحكمة برأسه « جب » فى عين شمس وانكرست قتل اوزيريس وشهدت ايزيس ابنها ثم اعلن حورس ملكا . وجاء فى اسطورة أخرى أضافية انه حدث اثناء المعركة ان سرق ست عين حورس الذى اصبح بعد ذلك وزيريس واستردها حورس الصغير ابن اوزيريس اثناء معركة بينه وبين ست وحملها الى أبيه القتيل . وطبقا للقصة الاولى فان المملكة التى فقدت بالقتل اعيدت الى حورس عن طريق المحكمة . وطبقا للقصة الثانية بأن العين الملكية انتزعت أولا ثم اعيدت عن طريق القتال وتم مزج هاتين القصتين بادخال الولد فى القتالالحق القتال

الثانى باجراءات المحكمة واستطاع ورس ان يسترد العين لابيه فى حجتى التى قتل فيها اوزيريس كما جاء فى القصة الاولى وربطت فكرة العين المفقودة والمستردة بأن الملك هو حورس واوزيريس . ويضاف الى عناصر القصة اشارتان اخريتان وردا فى نصوص الاهرام على انهما لم يظهرا بعد فى القصة الرئيسية الاولى غرق اوزوريس وفى ذلك اشارة الى طابعه العالمى الذى يرمز الى الخضرة التى تبنت من فيضان النيل . وقد لعبت هذه الرواية دورا اصلا لها فى اللاهوت المنفى والثانية تعضية جسد الملك المتوفى الذى يمثل على هيئة اوزيريس وقد كانت تمارس تلك العادة منذ الالف الثالث قبل الميلاد وتواترت تعضيد اوزيريس بيد ست فى الروايات الاغريقية .

وهناك رسومات ومناظر على المعابد تمثل قتالا يشبه قتال حورس وست وتبدو المناظر كأنها اسطورة اوزيريس : مقتل اوزيريس على يد ست واتباعه ويبحث حورس عن اوزيريس بمعاونة السمك والطير- ويجد حورس اباه ويبكى عليه ثم يخاطب « جب » طلبا للعدل ويعد اباه الميت ان ينتقم له ويأتى أبناء حورس بجثمان اوزيريس ثم يقيدون

ست ويضعوه تحت جثمان اوزيريس ثم يقتل ست واتباعه مع حورس وابنائه فأنتزعت عين حورس واقتطعت خصيتا ست ويعطى تحوت عين حورس كلا من حورس وست ، وتغر عين حورس حيث يقبض عليها ابناء حورس الذين ياتون بها ثانية الى حورس ثم أعقب ذلك استردادها وشفاؤ ها على يد تحوت . وجدير بالذكر ان كلامن تدخل تحوت وقرار العين قد جاء ذكرهما فى نصوص الاهرام كما اشير اليهما فى قصة تتويج « سنوسرت ت« هذه . وفى ختام مسرحية التتوج هذه يامر جب تحوت بجمع الالهة ليؤدوا التحية لحورس

جرت محاكمة حورس وست (امام) اعظم واقوى الامراء غريبى الهيئة الذين وجدوا (دائما) حينما جلس طفل (مقدس) امام رب الجميع مطالبا بوظيفة والده جميل المظاهر ابن بتاح الذى يضىء الغرب بمحياه ، بينما كان تحوت يقدم العين للامير القوى الموجود فى هليوبوليس .

ثم تكلم شو بن رع امام (اتوم الامير) القوى الذى يوجد فى هليوبوليس « الحق هو الرب القوى » اعط الوظيفة لى « حورس » ثم قال تحوت للانياد « أنه حق مليون مرة » ثم صاحت ايزيس صيحة قوية وفرحت فرحا شديدا ووقفت امام رب الجميع وقالت « ياريح الشمال » اذهبى الى الغرب واذيعى الانباء الى الملك اون تغرله الحياة والفلاح عندئذ قال ــ شوبته رع « ان وجود العين هو إله العدل من قبل الانياد ، ثم قال ست ، اخرجوه معى الى الخارج حتى استطيع ان اريكم ان يدى تتغلب على يده فى حضرة الانياد ، ما دام لا أحد يعرف وسيلة اخرى لتجريده ! « ثم قال تحوت له » اليس من الصواب ان نعرف من المخطىء ؟ الآن هل تعطى وظيفة اوزيريس ست وما زال ابنه حورس يقف هنا فى المحكمة عندئذ غضب رع حور اخت غاضبا شديدا فقد كانت رغبة رع اعطاء الوظيفة فست عظيم القوة وصياح اوزيريس صيحة عالية امام الانياد قائلا « ماذا نفعل. . ! » .

عندئذ ارسلت نيت العظيمة والام المقدسة خطابا الى الانياد قائلة : « سلموا وظيفة اوزيريس لولده حورس الا ترتكبوا افعال الشر الكبيرة التى لا محل لها ، او سأغضب وستتحطم السماء على الأرض ، وقولوا لرب الجميع الثور الذى يقيم فى هليوبوليس . ضاعف ست فى املاكه ، اعطاه عناه وعشتارة (ابنتيك) وضع حورس مكان والده اوزيريس .

وخلاصة قصة « قرة عينى » هو قتل قرة على يد أخيه رمانة وقيام عزيزة المرادف العربى لايزيس بعد اضافة تاء التأنيث العربية ــ بالبحث عنه وذلك بعد ان كانت قد ولدت له طفلا هو عزيز ولما بلغ اشده طلب ميراث والده وانكر رمانة مقتل قرة ولكن عزيز كانت قد اخبرت عزيز بشكوكها فى عمه . وتدور حرب خفية بين عزيز ورمانة . فقد استولى رمانة على دكان الغلال وادارته بنفسه ولم تكترث عزيز كثيرا لما يطرأ على المحل من تحول او ضمور كانت تحلم باليوم الذى يحل فيه عزيز مكان ابيه ليستقل عن عمه ويعيد الى المحل سيرته الاولى . وفى سبيل ذلك وقفت نفسها على تربية وحيدها ارسلته الى الكتاب فى سن مبكرة وزودته بمعلم خاص ليزيده علما بالحساب والمعاملة . ولم تأل فى تذكيره بسيرا جداده من آل البنان ، بل دفعها اخلاصها لقره الى التنويه له ببطولات الناجى ومثله العليا وامجاده الاسطورية ورثت فيه ــ بلا وعى وبوعى احيانا ــ الحذر من عمه وزوجته والنفور منهما وشحنت قلبه بانباء العداوة التى اضرمت بين ابيه وعمه ، واختفاء ابيه الغريب المريب . (الذى ظهر بعد ذلك ان قرة قد قتله) وكان قرة قد نسى لم يبقى حيا الا فى قلب عزيزة ولدرجة ما فى خيال عزيز . وثمة حلم يقظة كان متعة تاملاتها ، ان تجوب البلدان بحثا عنه ، ان تعثر عليه وان تكشف قاتليه ، ان تنتقم ان تعيد ميزان العدل الى استوائه الا بدى ان يستعيد القلب صفائه .

وما ان جاوز عزيز العاشرة حتى طالبت عزيزة ان يتدرب فى محل ابيه وسرعان ما وافق رمانة .

وينظر رمانة متاملا كلما وجد الفراغ .

ها هو عزيز يجلس فى مكان ابيه فى حجرة الادارة انه يتقدم بخطوات ثابتة تنبىء عن رجاحة العقل . ويطرق بلا شك باب المراهقة . صبى جميل مفهم بالحيوية . قامة طويلة ورشيقة ، عذب الملامح ، يلوح القلق فى عينه كما يلوح التفكير . وبينهما مجاملة محسوسة ولكن بلا الفة حقيقية .

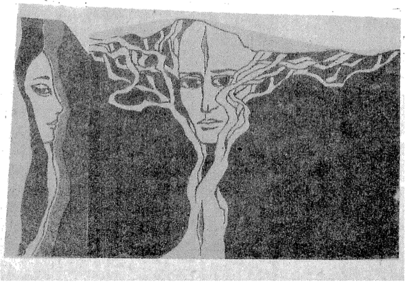
وثمة نفور ايضا يتوارى وراء الكلمة المذبذبة والابتسامة الحلوة . وتمر الايام ثمة صمت ينذر بهبوب عاصفة . نظرات عزيز لا تبشر بخير . منذ شارف بلوغ الرشد ورمانة يتوقع منه ضربة قاسية . لم يفلح فى كسب ثقته ، بادله ملايينه بملايينه ولم تزل قدمه رغم دهن الارض تحت قدميه بالزيت وها هو يتحفز للانتقام .

وخاطبه ذات صباح بقوله :

ـ سماه !

لاول مرة ينطق بها فأيقن رمانة انها مقدمة لشر .

ـ ماذا يا ابن اخى ؟





فقال بهدوء كريه ذكره ببعض احوال ابيه قرة :

ـ أرى ان استقل بتجارتى !

رغم انه توقع ذلك فقد توقعه منذ وقت طويل ، ألا ان قلبه غاص فى صدره وتصنم

ـ حقا ؟ انت حر ، ولكن لماذا ؟ لما تفتت قوتنا ؟

ولما تيقن من تصميم عزيز اجتاحه الغضب وهتف :

ـ أنها الكراهية ، أنه الحقد الاسود ، انها اللعنة التى تطارد آل الناجى .

وفى نفس الليلة جاء انذار من وحيد لرمانة بأنه اذا غادر داره فقد عرض نفسه للهلاك .

وادرك رمانة ان عزيز هو الذى اوقع بينه وبين وحيد فتهجم على جناحه وانهال عليه سبا حتى أوشك يلتحم الاثنان فى عراك عنيف . عند ذاك اعترفت عزيزة بأنها هى التى فطنت الى المؤامرة التى دبرها رمانة لابنها بتحريضه على وحيد ـ وانها أفضت بظنونها الى وحيد .

قبع رمانة فى داره قضى على نفسه بالسجن بلا حكم . يحيط به الخوف ويسكن فى قلبه الخزى . ينفق من ماله الغير مستثمر ومن مال رئيفة زوجته . يقتله الضجر . يهرب من الضجر فى الخمر والمخدرات . يمارس غضبه على الخدم والجدران والاثاث والمجهول وطلق زوجته وكأنما اراد كل شريك ان يثبت للاخر انه هو العقيم ، فتلاحظ ان رمانة عقيم مثل ست الذى فقد خصيته ، فسرعان ما تزوجت رئيفة قريب لها . على حين تزوج رمانة من جارية فى داره ، وثبت لهما باليقين انهما عقيمان وتزوج من ثانية وثالثة ورابعة حتى تجرع كأس اليأس لاخر نقطة فيه .

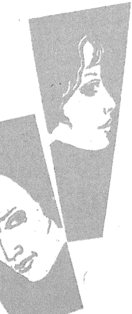
عاش رمانة كما عاشت رئيفة فى الجحيم ، فى دنيا الضجر بلا حب واستقل عزيز محل الهلال . لجده ، واعاده الى ايام إزدهاره كما كان ايام قرة ولم يساور وحيث ارتاب فيه ، وجد فى تنبيه عزيزة له ما طمأنه من ناحية عزيز فزاره مهنئا ومضيفا عليه أمام الحارة رضاه وحمايته وقنع عزيز بممارسة الخير فى محله مع عماله وعملائه وزبائنه ومن تيسر له مساعدتهم من الحرافيش .

ويختتم نجيب محفوظ القصة على لسان سماحة الناجى « حمدا لله الذى اذنت رحمته للعدل ان يظل فى حارتنا ، حمدا لله الذى أورث ابنى خير ارث للانسان الخير والقوة » .

ـ ٣ ـ

تدل اسطورة ايزيس واوزوريس على ان نجيب محفوظ وجد فى النموذج الاسطورى شيئا قد يكون بنيه أو نظاما أو مضمونا أو أى شىء اخر ـ يحرك فكر القارىء ويكسب هذا النموذج بعدا مبتكرا يتلاءم مع الظروف التى يعيش فيها الكاتب فى السبعينات من هذا القرن . وتبدو الاسطورة هنا وكأنها القوة المشكلة التى تنظم هذا العمل ذلك لانها كانت تقليدية جماعية تعبر عن قيم تجمعت منذ عهد بعيد .

لن استعرض هنا كافة الاسباب التى جعلت نجيب محفوظ يلجأ الى الاساطير بل ساكتفى بذكر بعض منها ، على سبيل المثال حاول المؤلف ان يجد فى الانسان المصرى الذى غيرته ظروف التحول الاجتماعى الذى حدث نتيجة لحركة التصنيع صدى لبعض القيم الانسانية الخالدة خاصة فى صراع الخير ضد الشر ، فالاسطورة تفسح المجال للتأمل الفلسفى حيث تكتسب هذه الاساطير بعدا جديدا نتيجة لعلاقة الانسان بكل ما يحيط به والسبب الثانى انها تشبع بعض الحاجات البشرية العامة كانتصار الخير على الشر وانها على هذا الاساس عنصر ضرورى ولا غنى عنه بالنسبة للثقافات الانسانية فى كل مراحل تطورها الاخلاقى .



اذن فاسطورة ايزيس تكشف عن واقع طبيعى وتاريخى وفلسفى ـ من خلال المجاز أو الاستعارة ولانها التعبير الجماعى عن احتياجات المجتمع وعن العواطف لتى تنظم سلوك اعضائه فتؤلف نسق الرموز التى يتمسك بها المجتمع باعتبارها احد العناصر الاساسيفى وحدة المجتمع وتضامنه . بل نستطيع ن نذهب الى حد اعتبار نسق الرموز أحد الملامح الرئيسية التى تصلح اساسا لتميز الاداب التى ندرسها احداها عن الاخرى لان كل ادب له انساقه الرمزية الخاصة به والتى تنبع من ميراثه الاسطورى والتى تتمثل بوجه خاص فى الشعائر لدينية والممارسات والطقوس الخاصة بالمناسبات فى حياة الفرد مثل الزواج أو العمل والدخول الى مجتمع الرجال البالغين . لذلك نشأت المدارس النقدية التى تدرس البناء الاجتماعىامن مدخل رمزى بالبحث عن المعنى الكامن وراء الظواهر الاجتماعية التى تعتبر فى هذه الحالة رموزا ينبغى تفسيرها .

لهذا فقد غرس نجيب محفوظ فى هذا الموروث جذور فنه ويظل الواقع ـ فى نفس الوقت هو المصدر الحى لشخصياته الادبية . بل ولا تختلف فى الواقع من حيث قوة الاقناع ووضوح ابعاد الشخصية التى يتجاور فيها فى آن واحد ـ ما هو جليل وما هو غير سام ، كما يتجاوز الحب والبغض كذلك وايضا التواضع والكبرياء والخبث والطيبة . ومن دراستنا لهذه القصة نكتشف

ان الموروث ليس فى المحتوى فقط بل فى الشكل ايضا وان هذا الموروث طبيعيا وتجريدياً فى آن واحد . ومن صورة الطبيعة نجد ان ابعاد الشخصيات واحدة والروتين الذى ينظم حياتنا واحد فى الاسطورة والقصة ، ومن صورة التجريد ما نراه من ذكر عبارات مجردة واضحة عن الخير والعدل والقوة . . الخ أى ان الموروث ليس فقط فى الموضوع وانما فى الشكل ايضا وان السر الذى يراه المؤلف ليس فى آن يحاكى الاسطورة وانما فى أن يكتب على طريقة الاسطورة وهو يؤدى ذلك العمل فالمؤلف يرى ان الادب نتاج أنسانى يسد كغيره من ضروب النتائج حاجات انسانية وله أصول ووظائف يمكن الكشف عنها وتعريضها للتحليل .

ومن دراستنا لهذا العمل تتضح لنا بوضوح التيارات الفكرية والقضايا التى تشغل عصر المؤلف بل وتكشف عن ناحية هامة من نواحى النشاط العقلى للانسان المعاصر ، وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ او فى مرآة شخصيات اسطورية بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه . ويقربهم بذلك الى نفوسنا فهو فى الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم . ومن اهم القضايا التى تصورها الاسطورة هى قضية الخير والشر وقد استطاع نجيب محفوظ ان يقدم صورة كاملة متكاملة الابعاد لشخصياته الادبية بحيث تتمثل فيها مجموعة الفضائل والنقائص وجعلها مثالا ينبض بالحياة من ثنايا التصوير الفنى حتى ظهرت الشخصيات غنية فى نواحيها الفنية وأكثر اقناعا وأكمل مصيرا من نظائرها فى الطبيعة . فنراه يصور قرة — اوزيروس — وسيما ، تشع من عينه جاذبية ورث من امه المحاسن ، دقة قسماتها ورشاقتها عما عرف به من تهذيب واستقامة ، كانه شمس الدين فى جماله وعذوبيته دون قوته . اما رمانة مقابل — ست — فكان قصير بدين مثل برميل ، غامق اللون ، غليظ القسمات . وكان قرة أقدر منه فى الادارة والتجارة ، واتقى منه فى المعاملة وقد احبه العمال لسماحته وجوده وكان رمانة يخالط اخاه وحيد — رع فى الاسطورة — فى الغرزة ويتورط فى المغامرات بنهم ، وينتقد — اذا سكر — شقيقه قرة حاسدا وساخرا .



ويستعمل المؤلف البناء الدرامى فى تصوير الشخصيات أى التعارض فكما رايناه يصور قرة عكس رمانة لتعميق التعارض بين الخير والشر نجده يتبع نفس المنهج فى تصوير رئيفة زوجة رمانة — اوست — وعزيزة — ايزيس زوجة اوزيريس فيرى ان نظرة عزيزة ثابتة وهادئة توحى بالطمأنينة ، اما نظرة رئيفة قلقة خاطفة البريق كانما تستقرىء اعين الاخرين بلا توقف ويلوح فيها ذكاء اسود .

ولكن الاسطورة وكذلك القصة لا يقتصران سلى معالجة الخير والشر فقط بل يتناولا معالجة تصفية قضية علاقة القوة والعدل ايضا .

فهناك فى الاسطورة عبارات غامضة عن علاقات بالقوة .

فهناك من ترجم العبارة الهيروغليفية كما يلى : « ان العدل فوق القوة » وهناك ترجمة أخرى هى « العدل سيد القوة » اما فولكنر فيترجمها « العدل ما لك القوة » ولكن فى الحقيقة ان وقائع الاسطورة تحكى وكما فسرها نجيب محفوظ ان العدل بدون القوة ضعيفا فنحن نرى ان الحق كان فى جانب حورس ولكن القضية استمرت ثمانين عاما وذلك لان « رع » لم يبارك حورس وكان يساند « ست » ولهذا فقد عرقل سير العدالة — ولكن عندما ارسلت نيت العظيمة والام المقدسة خطابا الى الانياد قائلة : « سلموا وظيفة اوزيريس لولده حورس وعوضوا ست . وضع حورس مكان والده دون معارضة من رع . وهكذا نرى ان الحل ليس حاسما ايضا ولكنه تسويه وكل طرف يخرج بشىء .

كذلك نرى ان قرة عندما اراد ان يستقل بتجارته دون مباركة وحيد لهذا الاجراء اختفى وقتل . ولكن عندما اراد عزيز ان ينفصل عن عمه رمانة ادركت عزيزة ان هذا العمل لن ينجح ما لم يباركه وحيد ولهذا تدخلت واوقعت بين وحيد ورمانة فى الوقت المناسب وهكذا نجح عزيز فى الاستقلال باملاك والده وتجارته . وهذا يبين ان نجيب محفوظ قرأ الاسطورة القراءة الصحيحة وتبين له أنه لا عدالة ولا خير ما لم تساندهما القوة . وكذلك هناك مبدأ آخر هام : وجود فترة من التوقف قبل الحسم فى أى مشكلة . والحق انه ليس هناك حسم ولكن هناك تسوية ◆

أسانيد البحث :

١ - ابو زيد محمد « الرمز الاسطورى والبناء الاجتماعى » ، **عالم الفكر** ، مجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر — نوفمبر — ديسمبر ١٩٨٥) ٣ — ٢٢ .

٢ - اسعد سامية « الاسطورة فى الادب الفرنسى المعاصر » **عالم الفكر** ، المجلد ١٦ ، العدد ٣ (أكتوبر — نوفمبر — ديسمبر ١٩٨٥) ١٠٩ — ١٣٤ .

٣ - زايد ، عبد الحميد « الرمز والاسطورة الفرعونية » **عالم الفكر** ، مجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر — نوفمبر — ديسمبر ١٩٨٥) ٢٩ — ٦٤ .

٤ - محفوظ نجيب « **ملحمة الحرافيش** » دار مصر للطباعة ، د . ت .

٥ - هلال ، غنيمى « **النماذج الانسانية فى الدراسات الادبية المقارنة** » القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٥٧ .

6- Barthes, Roland : **Metholgie-** Paris

7- Hyman, Stanlay E. **The Armed Vision-** New Yew Yourk A.A. Knopp, 1947

8- Simpson, W. W. and Faulkner, R.O. and Wante. E.F. **The Literature of Ancient Egypt-** New Haven and London Yale Univarsty Press, 1977.

مدخل إلى الرواية السياسية عند احسان عبد القدوس

مصطفى عبد الغنى

تشابه لا يمكن انكاره بين الرواية السياسية عندنا ومثيلتها فى الغرب فى نهاية القرن الثامن عشر ، ففى الوقت الذى نستطيع ان نرصد فيه عندنا عدة تغيرات سياسية واجتماعية ادت إلى ظهور هذا اللون من الادب ، فاننا نستطيع ان نرى تطور مثل هذا اللون ممثلاً فى دعاة الثورة



احسان عبد القدوس

الفرنسية هناك يدعون إلى مقدمات هذه الثورة ويعملون لها ، إذ لجأوا إلى «كل وسائل النشر للمناظرة فى محاسنها ومساوئها ، وبرغم أن أغلب هذه الكتابات كانت تأخذ شكل المقالات أو المنشورات أو الشعر الهجائى إلا أن ذلك الجدل انتقل إلى الرواية النثرية التى كانت قد ازدهرت منذ سنين قليلة»(١) .

فهذا التشابه لا يخلو من دافع واحد . .

فى الغرب ــ كما فى الشرق ــ كان القرن الثامن عشر يمر بعصر الاستنارة أو التنور Siecle des Lumiees وفى فترة تنسحب باحداثها على الغرب كما تنسحب على الشرق ، خاصة فى مصر ، فهذه الفترة شهدت فى تطورها طور النضج فى الفترة الليبرالية بين عامى ١٩٢٣/١٩٥٢ ، ومن ثمَّ غلبت على مفاهيم هذه الفترة مفاهيم كثيرة مثل : الدولة والامة والحزب والدستور والاحزاب والملكية المقيدة . . إلى غير ذلك مما انعكس معه هذا الصراع الذى يلخص الفترة الليبرالية فى مصر ، الصراع بين السلطة الشعبية والسلطة السياسية فى حضور القوى الاحتلالية .

وقد كان أهم ظواهر هذه الفترة غلبة الاتجاه الاصلاحى على الاتجاه الثورى ، وهو الاتجاه الذى تغير إلى درجة ١٨٠ درجة مئوية بعد مجىء ثورة ١٩٥٢ ، إذ ستبدل بالهيكل الدستورى والتشريعات القائمة منطق الثورة وقانونها الخاص .

وقد بدا هذا واضحاً بعد ذلك فى الفترة بين عامى ١٩٥٢/١٩٥٤ ، ففى وقت كانت فيه القوى لقديمة تتجمع للنيل من القوى العسكرية الجديدة وجدت هذه القوى نفسها «فى مواجهة حتمية سريعة لا تحتمل التأخير ، مع الهيكل الدستورى ، إطلاقاً لصلاحياتها ونفياً لخصومها»(٢) .

وهذا هو ما يفسر عزوف ثوار يوليو عن التصدى للقوى القديمة باجراءات قانونية ، فقد تعلموا جيداً منطق الانظمة الثورية من ان (جوهر الحكم هو القوة)(٣) ، وهو ما يفسر كل اجراءات الثورة التى واجهت بها القوى القديمة وحالت دون ترك الفرصة لها لمواجهتها أو الحكم بالمنطق القديم .

وعلى هذا النحو ، تحددت المواجهة بين القوى الجديدة والمثقفين . .

هذه هى الفترة التى شهدت تطور احسان عبد القدوس ــ كمثقف ــ فى مرحلته الأولى ــ الثورية ــ ثم فى مرحلته الثانية بعد عام ١٩٥٤ حيث كانت ازمة مارس فى هذا العام ، الأخير ، تلقى بظلالها على كل مواقف المثقفين .

وهو ما يطرح علينا الاشكالية الأولى فى هذا المدخل .

وهنا ، لابد قبل أن نخلص إلى أهم ملامح الرواية السياسية عند احسان عبد القدوس أن نرصد موقف هذا المثقف من السلطة الحاكمة سواء قبل ثورة ٥٢ أو بعدها ، لنرى ، إلى أى حد اثرت هذه المواجهة فى النتاج الابداعى له .

سوف تتحدد هذه المواجهة عند عدة تحولات . .

. .

على العكس مما يمنحه العمل الابداعى لصاحبه من شهرة ، فان شهرة احسان عبد القدوس جاءت من كتابة المقالة السياسية ، ومواصلة الهجوم على النظام القائم فى نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات قبل ثورة

٥٢ ، وخاصة ، الفترة التى شهدت أعلى درجات الحرية وأثراها بين عامى ٥٠/ ١٩٥٢ .

لقد شارك فى كثير من المعارك السياسية ضد القصر ، وضد الوزارات الموالية له ، ومن هذه المعارك واشهرها معركة (الاسلحة والذخيرة الفاسدة) ، ففى مقالة له تحت هذا العنوان راح يهاجم القصر عقبالضغط على رئيس ديوان المحاسبة الذى ضمن تقريره السنوى أول اشارة لتجارة الملك وحاشيته فى الاسلحة التى كانت تشترى فاسدة مقابل عمولات ضخمة ، ثم ترسل للجيش المصرى فى فلسطين ، وما لبث أن قدم هذا التقرير خلال سؤال إلى مجلس الشيوخ حول السؤال عن سبب استقالة رئيس ديوان المحاسبة ، وما لبث أن حول السؤال ، الذى قدم إلى رئيس الوزراء ، إلى استجواب دون جدوى .

لقد صدرت روز اليوسف حاملة اعنف مقالات احسان عبد القدوس ضد النظام القائم ، ومن هذه المقالات ما راح فيها يشير إلى هذا الاستجواب ، يقول (اثبت «المستجوب» أن هؤلاء الضباط والجنود لم تهزمهم جرأة العدو وحنكته ، إنما هزمتهم جرأة موردى السلاح والذخيرة الذين تعاملت معهم وزارة الدفاع . . و . . أن كل ضابط وجندى ــ واقولها صراحة ــ لم يعد يطمئن بعد الذى سمعه فى مجلس الشيوخ ، إلى الاسلحة وذخيرته ؤ وعندما يفقد الجندى ثقته بسلاحه ، يفقد شجاعته بنفسه ، ويفقد روح القتال ، ويضيع مستقبل مصر)[٤] .

وتوالت لقرارات التى تؤكد تصدى اصحابها لما يقال للنيل من الصحفيين والمثقفين دون جدوى ، لكنها تثبت فشل النظام القائم فى التصدى لمعالجة الامور ، وقد راح احسان يوالى كتاباته ، واهم هذه الكتابات المقاله المعنونة (دولة الفشل) ، يهاجم فيها كل المسئولين : رئيس الوزراء ، وزير التموين ، وزير الداخلية ، وزير الحربية ، وزير التموين والاشغال والتجاره ، بل والمعارضة ، مؤكد أن كل هؤلاء (فاشلون ، ورغم ذلك فليس بينهم واحد يخاف من فشله أن يندم عليه ، بل أن هذا الفشل هو الذى يؤهله لحكم مصر ، وهو الذى يحتفظ له بسطوته ونفوذه ، وهو الذى يؤهله للمنصب والجاه)[٥] ، وعلى هذا النحو ، لا يجد مجلس الوزراء أمامه غير القرارات التى تحول دون النشر ، ويتذرع بالقوانين من أجل تكميم الافواه ، فيكتب احسان عن (الفساد لذى تحميه القوانين) ، وبعد هذا العنوان يتحدى الوزارة القائمة فيقول (سننشر . . وننشر . . وننشر . . ولن نخاف ، ولن نسكت عن عابث أو مرتش أو سمسار . . من هؤلاء الذين لم يستطيعوا حماية انفسهم من شر أنفسهم ، فمضوا إلى حمايتها بالقرارات والقوانين)[٦] .

وبعد عدة أيام تصدر روز اليوسف وعلى غلافها الخارجى صورة لرئيس الوزراء وقد أمسك بيده مسدساً كتب عليه «مصادرة الحريات» راح يسدده إلى صدر «المصرى افندى» ، الشخصية لتى كانت المجلة تتخذها رمزاً للشعب وكتب تحتها عبارة «الاغتيال السياسى الذى لا يعاقب عليه القانون»[٧] ، وداخل هذا العدد يكتب احسان عبد القدوس يهاجم الحكومة «أنها حكومة جبانة . . فقدت الثقة بنفسها ، وفقدت الثقة بمبادئها» .

وفى هذه الكتابات كان يوجه إلى الحكومة سهام النقد المتوالية ، وخاصة ، فى هذه الفترة ، التى لم تجد الحكومة امامها لمواجهة هذه الأقلام غير أن تدفع باحد نوابها لاصدار تشريعات صحفية من الملك وحكومته لمواجهة هذا ، غير أن احسان عبد القدوس راح فى مقالاته المتوالية يدعو هذه الحكومة إلى الاستقالة وهو ما تعمد أن يضمنه عنوان كتب تحته مقالاته يقول (هذه الحكومة . . يجب ان تستقيل) ، داعياً فى كل مرة إلى هذه الاستقالة «لا لأن الشعب شيوعى ، بل لأنها ليست حكومة ديموقراطية ، ولا تفهم للديموقراطية معنى إلا معنى الإستمرار فى الحكم)[٨] .

وإلى جانب هذا الدور الذى كانت تقوم به روز اليوسف بواسطة صاحبها احسان ، فإن معاصرى هذه الفترة يؤكدون أن المجلة كانت مكان التقاء جميع التيارات الفكرية فى هذا الوقت ، حتى أن احسان يؤكد أنه التقى بعدد كبير من العسكرين من بينهم جمال عبد الناصر قبل قيام الثورة[٩] .

غير أنه مع قيام ثورة ١٩٥٢ بدأ التحول الثانى فى حياة احسان عبد القدوس .

. .

وقد كان هذا التحول يرتبط بسلوك الثورة أول قيامها . .

لقد اصبح واضحاً منذ قيام هذه الثورة أنها جاءت ولا تبغى غير الإصلاح ، ووضع الامور فى نصابها بشكل دستورى ، وتلخص هذا كله فى أول بيان رسمى اذاعته الثورة فى اليوم التالى لقيامها ــ ٢٤ يوليو ــ جاء فيه هذه العبارة :

« إننا ننشد **الإصلاح والتطهير** فى الجيش وفى جميع مرافق البلاد ، ورفع لواء **الدستور** » .

اذن ، فإن اهداف الثورة منذ قيامها لم تعد ثلاثة اهداف : الاصلاح ، التطهير ، الدستور . وقد كانت الثورة صادقة ــ بالفعل ــ فى هذا ، غير أنه بمضى الوقت بدأت تدرك أنها لن تستطيع اجراء أى تغيير دون مواجهة القوى القديمة التى تعوق حركتها ، وقد بدأت هذه المواجهة منذ الغاء



الالقاب واصدار قوانين الاصلاح الزراعى وتنظيم الاحزاب وما إلى ذلك ، وما لبث ان تحول الاصلاح إلى لون آخر من الوان التغيير مثل حل الاحزاب والغاء الدستور ، والتحفظ على العديد من السياسيين القدامى واعتقالهم ، وفى الاتجاه المقابل ، راحت تنشأ هيئة التحرير لتستطيع مواجهة المؤسسات الحزبية والدستورية القديمة .

وعلى هذا النحو ، بدا واضحاً فى الفترة الأولى ن الثورة تسعى إلى احداث تغيير جذرى ، فارتفعت اصوات السياسيين القدامى وعدد كبير من مثقفيهم ، ينادون باعادة الاحزاب والدستور وما إلى ذلك . .

واعادة هذه الرموز تعنى اعادة العهد القديم كله .

وبدا فى هذا الوقت أن الثورة تسعى إلى التغيير الحاد ، وهو ما ظهرت آثاره واضحة فى الخلاف الذى قام بين محمد نجيب (الذى تمسك بالديمواقراطية) وجمال عبد الناصر (الذى تمسك بالثورة) ، الأول دعا إلى الديموقراطية والآخر إلى الثورة .

وقد وضعت الديموقراطية وجهاً لوجه أمام الثورة فى معادلة غير عادلة .

* فأين كان احسان عبد القدوس فى هذا الوقت ؟

لقد وجد نفسه ــ كعديد من المثقفين ــ فى مأزق الاختيار الصعب بين الديموقراطية والثورة .

كان عليه ان يختار بين الطرفين . .

وقد اختار احسان الديموقراطية وان بدا تعاطفه واضحاً مع العسكريين ، دعا إلى أن يكشف العسكريون عن انفسهم ويتعاملون مع العهد الجديد من خلال حزب سياسى منظم ، ولخص رأيه فى هذا الوقت فى اعنف مقالاته بروز اليوسف ، إذ كتب فى ٢٩ مارس ١٩٥٤ (وكانت ازمة مارس فى طريقها إلى اعلاء كفة العسكريين) مقالته التى كان عنوانها (العصابة السرية التى تحكم مصر)[١٠] ، راح فيها يدعو إلى النظام الديموقراطى من خلال الاحزاب .

والمقالة ، وان احتوت ــ ضمنيا ــ على رأى غالبية المثقفين فى هذا الوقت بضرورة عودة العسكريين إلى الثكنات ، غير أنها رفضت عودة (مجلس قيادة الثورة) إلى هذه الثكنات ؛ أن يعود الجيش إلى الثكنات ، هذا أمر ضرورى ، أما أن يعود الضباط الذين قاموا بالثورة ، فإن هذا مستحيل ، وراح احسان يتساءل مستنكراً «كيف يعود جمال عبد الناصر ليقف «زنهارا» أمام أى لواء ، ويرفع يده «تعظيم سلام» لكل «اميرالاى» » وعلى هذا النحو ، دعا صراحة إلى «ان يؤلف مجلس الثورة حزبا» ليظهروا كسياسيين وليس كعسكريين .

كان هذا اختيار احسان الى دفع ثمنه غالياً . .

قبض عليه ، وادخل إلى السجن الحربى ، وظل فى الحبس الانفرادى خمسة وتسعين يوماً بزنزانة واحدة ، ولم يجد من آن لآخر غير المحقق المتجهم الذى كان يصرخ فيه «ان تهمتك هى قلب نظام الحكم»[٩] .

لقد كان السجن كافياً ليغير قناعات احسان عبد القدوس تأتى لنقيض .

والواقع أن دخول احسان السجن والخروج منه بعد ثلاثة اشهر دفع به إلى الاقلاع عن المعارضة تماماً ؛ وقد عاينت بنفسى مدى المرارة الشديدة لتى كان يهتز لها وجهه كلما جاء ذكر فترة السجن ، لقد بلغت هذه المرارة إلى درجة أنه لم يعد يقابل جمال عبد الناصر كما كان يفعل من قبل ، ولم يعد يناديه باللقب المفضل بينهما (ياجيمى) ، إنه لم يستطع أن ينادى جمال عبد الناصر قط إلا بعبارة (افندم . . يا سيادة الرئيس)[٩] .

لقد ارتد احسان من موقف التأييد المشروط ، أو المعارضة الخالصة إلى موقف التأييد المطلق وإلى الخضوع الكامل .

ورغم أن عبد الناصر سمح له بأن يكتب قصة اعتقاله وينشرها فى روز اليوسف فيما بعد[١١] ، فى محاولة لاسترضائه ، بعد أن عاين خوفه الشديد ؛ فإن احسان لميعد قط كما كان من قبل ، وهو ما انعكس على موقفه من النظام فيما بعد .

لقد خرج من السجن عقب ازمة ٥٤ بعدة أشهر ، وكانت الثورة فى سبيلها لإنهاء اجراءاتها الانتقامية من كل القوى المعارضة لها : سواء فى النقابات (كنقابة الصحفيين ونقابة المحامين) ، أو فى الجماعة (فى اتخاذ موقف حاد من الطلبة واساتذة الجامعة) إلى غير ذلك من المؤسسات الثقافية والسياسية إلى جانب ان الثورة كانت تفرض الرقابة على الصحف والصحفيين . .

لقد وجد إحسان نفسه فى عالم آخر تماماً .

فى هذه الفترة ، توالت تحولات احسان عبد القدوس الأولى ؛ لم يجد أمامه غير حل واحد وقع عليه لأول مرة ، هو ، الهروب ، مراوغة هذا النظام وطاعته فى الوقت نفسه ؛ وهو يبرر هذا الموقف فيقول : «لاهرب بنفسى وبروز اليوسف من ثقل الرقابة كمّشت صفحاتها السياسية وفتحت صفحات اوسع للمواد الاجتماعية والادبية»[١٢] .

هذا بالنسبة للمجلة ، فماذا عن صاحبها ؟

اتجه إلى لون آخر من الكتابه ، فبعد أن استحالت فرصة أن يكتب المقالة السياسية التى كان فارسها ، أو يمارس الحملات الصحفية التى كان يجيدها ، لم يجد أمامه الآن غير القصة والرواية . .

ولم تتعد كتاباته الأولى لونامن الوان الكتابة الروائية مثل (صانع الحب) راح يعبر فيها ــ باسلوب الرحالة ــ عن بعض الحالات العاطفية البسيطة ، وكان قد انتهى من كتابة سيناريو للسينما ما لبث ان تحول إلى فيلم بعنوان (الله معنا) راح فيه يكيل المديح فلثورة ورجالاتها ، ويشيد بالضباط الاحرار ، ويهاجم العهد البائد والاسلحة الفاسدة والفساد وما إلى ذلك ، وما لبث أن اقترب ، أكثر ، من الرواية ليغرق طويلاً فى المشاكل العاطفية ويغرف من منبع الصالونات القديمة ، وهو يعبر عن هذه الفترة احسن تعبير بهذه الشهادة التى يقدمها بعد ذلك بوقت طويل ، فيقول «كان يملأنى



الاحساس بأننى فقدت الأمل فى استعادة حريتى السياسية وبدأ تركيزى على الناحية الاجتماعية والفنية»(١٣) .

أليس هذا هو الاتجاه الذى كرس له من قبل فى روز اليوسف .

عاش احسان فترة ازدواجية عاتية بين الصحافة والادب ، الصحافة بعالمها المرئى والواضح ، والادب بعالمه الخفى والرمزى . . ولم يعد يملك الآن (ووراء شهور السجن وويلاته) غير الخيار الثانى ؛ الرواية ، ليس هناك بديل غيرها ، لقد انتهى الزمن الذهبى له «لقد انتهى بقيام الثورة حملاتى الصحفية الطبيعية ضد العهد الماضى»(١٤) .

ومن يرصد كتابات احسان عبد القدوس لصحفية أو ــ حتى ــ الروائية ، يدرك ، إنه رغم ما يغلب عليها من مسحة سياسية ، فإنه كان يكتب ووراء يده يقف دائماً الرقيب العسكرى سواء كان هذا فى فترات الثورة الأولى أو حتى الآن . .

وقد كان هذا الشعور يمليه الداخل أكثر مما يرهب به من الخارج .

وقد يكون من المفيد ان نستطرد قليلاً عند هذه النقطة لنرى تكوينه الروائى .

إن تأحسان لا يذكر قط هذه الفترة دون ان يذكر معها قول جمال عبد الناصر له فور خروجه من السجن :

« ــ أنا أعاجلك نفسيا لنتغير»(٩) .

وثمة حادثة واحدة يمكن أن نتيقن منها من احساس احسان عبد القدوس ، فبعد ان كتب رواية (انف وثلاثة عيون) ، وأثارت كثيراً من الضجة إلى درجة أن ادخلها البعض إلى مجلس الامة متهماً صاحبها بالاباحية والتنازل عن كثير من القيم ، وما لبث مجلس الامة ان حولها إلى النيابة لمحاكمة صاحبها ؛ فإن احسان وجد نفسه مطلوباً فى النيابة ومطعوناً فى كثير من قيمه ، وهنا ، لم يجد أمامه غير اللجوء لعبد الناصر الذى أمر بتنازل النيابة عن «استدعائى وحفظت القضية كلها»(١٣) .

إن الكاتب لا يذكر قط هذه الحادثة ، أو غيرها ، إلا ويقول ، فى صوت مؤثر «كنت اعيش دائماً فى حماية جمال عبد الناصر»(٩) ؛ وهو ما يلقى بظل ثقيل على مدى قناعاته الشخصية من النظام والدرجة لتى أصبح عندها مؤيداً له بغير تحفظات .



وهو ما يبدو أكثر خلال الرواية ، والرواية السياسية بوجه خاص .

. .

ومن هنا ، يمكن رصد موقف احسان عبد القدوس من الثورة : التأييد الكامل بعد عام ١٩٥٢ إلى التأييد المشروط إبّان ازمة مارس ١٩٥٤ ، فالتهادن مع النظام ومسايرته فى الحقبة التالية .

فى هذا الاطار ، فإن احسان لم يكن ليجرؤ على توجيه سهام النقد إلى النظام دون (حماية عبد الناصر) ، أى ، ان النقد كان يوجه من داخل النظام لا خارجه ، بتلمس الرموز والاسراف فى الحكايات وتغميضها ؛ وهو ماظهر فى عديد من الروايات ، منها روايته (علبة من الصفيح الردىء) ، التى حاول فيها ــ فى منتصف الستينات ــ توجيه النقد إلى المجتمع لكن بطريقته المأمونة «اخذت لها اسما بعيداً سن الموضوع . . واستخدمت رمزيات كثيرة . . وجعلت احداثها تدور داخل قرية بعيدة» !!(١٥) .

ويبتعد عن ذهن القارىء لعمق الغموض وفاعليته ، الهدف ، الذى يزعم الروائى أنه يهدف إليه ، وقد بلغ من البراعة فى هذا الصدد إلى درجة أن جمال عبد الناصر قرأ القصة «واصدر امره للتليفزيون باخراجها»(١٥) ، وهو ما لاحظه إحسان نفسه ودهش له كثيراً ، ولو ان جمال عبد الناصر كان قد «فاته» فهمها لما كان سيسمح باخراجها فى التليفزيون ، مع وضع فى الاعتبار ان عبد الناصر نفسه كان يسمح بذلك ، وهو ما حدث مع أكثر من كاتب آخر (كتوفيق الحكيم وسعد الدين وهبة . . وغيرهما) مادام يحدث هذا داخل النظام وتحت مظلته .

وهو ما نستطيع ان نقترب فيه ، أكثر ، من الرواية عند احسان .

يمكن أن نلاحظ أن روايات احسان ، الأولى ، بوجه خاص ، كانت تزخر بالسرد وتثرى بالاحداث العاطفية والتفصيلات الكثيرة التى تعبر ، بشكل ما ، عن (الحالة) الداخلية للروائى / المثقف ، الذى كان فى سبيله ليتآلف مع النظام الجديد ، (ويمكن ان نضرب اكثر من مثال هنا) لعل اهم هذه الامثلة روايته (لا تطفىء الشمس ، انف وثلاثة عيون) .

كما يمكن تفسير إيغاله فى الجنس بمثل هذه (الحالة) ؛ ففى تصويره لبعض القضايا العاطفية ؤان يلجأ لهذا (التابو) فى مجتمع يعلم جيداً أنه لن يقبل منه مثل هذا وبهذه الصورة ، وهو ما ينفى عنه ما ردده هو عن نفسه ، أو ما ردده عنه غيره ، من أنه يسعى إلى كسر جمود التقاليد الشرقية أو اظهار الطبيعة البشرية كما هى ، فثمة فارق كبير بين فلوبير الذى نشر قصة مدام بوفارى فأثارت ضجة فى عصره انتهت به إلى القضاء ، وبين احسان الذى يحيا فى مجتمع مغاير وفى زمن مغاير (فلوبير يمكن ان تتكرر نسخه فى جان جاك روسو واوسكار وايلد وغيرهما ، لكنه لا يتكرر فى احسان الذى يظهر المشاعر الجنسية السافرة فى بعض أعماله مثل «أمس واليوم وغداً» بشكل لا يتسق مع وظيفة الفن أو مضمونه) .

إن تلمس الفن واستخدامه عارياً دون توظيفه فى نسيج العمل الفنى يعكس درجة من درجات (الاسقاط) النفسى عند الفنان العربى ، وهو كمون مضغوط تحت عوامل كثيرة لا يتيسر له الخروج ، اللهم إلا ، تحت ضغط عوامل أخرى ينتج عنها الاثارة التى تثير ضجيجاً يشبع ذات الكاتب .

وهذا الاشباع مرتبط كثيراً بطفولة هذا الكاتب منذ نعومة اظافره منذ كان صبياً فى حضن السيدة (روز اليوسف) وفى صالونها البهيج حيث حشد الفنانين والسياسيين ، وحيث كان يغذى هذا العالم الوالد (محمد عبد القدوس) الفنان الذى كان يطمح لهذا

العالم الزاخر بالاضواء ، ثم هذا الاشباع المرتبط بفترة الحملات الصحفية الناجحة والضجة العالية التي وجد لها متنفساً صريحاً في عامي ١٩٥٢/٥١ هذه الفترة الثرية من تاريخ مصر .

ويمكن التدليل على هذا أكثر ، حين نقترب من عالمه الروائي . .

فلنهبط إلى الرواية السياسية عند احسان عبد القدوس .

. .

في هذا العالم الذي عرفه احسان بعد خروجه من السجن ، والذي عاش فيه بشروط خارجية ؛ هذا العالم ، هو الذي فرض على احسان العيش فيه .

في هذا العالم لم يكن ليملك احسان عبد القدوس فيه غير لعق آثار انكساره ، ولم يجد أمامه حينئذ (نحن الآن في عام ٥٤ وبعد خروجه من السجن مباشرة) . . غير (الوسادة الخالية) ليسكن إليها فترة من الوقت ، ولم يمض زمن بعيد حتى كان يخرج بعدها بورواية تحمل هذا الاسم — الوسادة الخالية — تحمل كل احلام الحب الفاشل الذي ينتهي بصاحبه إلى لون من الوان الاخفاق المخيف أو هذه الرومانسية الآفلة .

إن هذه الرواية لا تخلو من مغزى ، فهي أول رواية بعد هذه الفترة المظلمة من حياته ، وأول رواية يمكن أن نجد فيها الاخفاق الأول ، والمصير الأخير الذي انتهى إليه .

وتتوالى الأعمال الروائية . .

العاطفية الصاخبة في (الطريق المسدود) و (أين عمري) و (لا شيء يهم) و (انف وثلاثة عيون) و (لا انام) و (ابي فوق الشجرة) إلى غير ذلك . .

العاطفية الوطنية في (في بيتنا رجل) حول حادثة عثمان امين ، و (لا تطفيء الشمس) حول حرب ١٩٥٦ ، و (الرصاصة لا تزال في جيبي) حول حرب ١٩٧٣ بعد آثار هزيمة ١٩٦٧ .

ويولي احسان عبد القدوس المجتمع عناية خاصة وإن مزج في قضاياه بين العاطفة بأرق معانيها والجنس بأحط معانيه في (النظارة السوداء) حيث دار الحوار طويلاً حول مجتمع المتمصرين وآثاره السيئة في مصر ، و (أنا لا اكذب ولكني اتجمل) حول الفوارق الطبقية والفقر ، ثم أن رواية مثل (علبة من الصفيح لرديء) لا تخلو — رغم تلميحها السياسي — من آثار اجتماعية يحاول صاحبها بها أن يؤكد قضية اجتماعية ، أما رواية (لاشيء يهم) فنحن أمام الطبقة لارستقراطية التي يخصص فها احسان نماذج أخرى كثيرة في أعماله .

ولا بأس أن يجمع الروائي عدداً كبيراً من هؤلاء الارستقراطيين أو يستبدلهم بالاحتكاريين والاستغلاليين ليعكس آلامهم المزيفة في رواية مثل (شيء في صدري) ، وهو لا يتردد في هذا كله عن الخروج إلى المجتمعات العربية ليكتب في كثير من الجنس وقليل من الانصاف حول مجتمع السودان وعاداته في رواية (اللون الآخر) ، وحول عديد من مساويء المجتمعات البترولية ماذجاً بالحدث الجنس بشكل مريع في روايتي (خذني من هذا البرميل) و (أيام اللؤلؤ) ، كما يقترب من كثير من (العهر) السياسي في رواية (وغابت الشمس ولم يظهر القمر) .

وعلى هذا النحو ، يحقق احسان شهرته الجديدة باللجوء إلى الرواية ، فهي الشكل الذي يسمح له بإثارة عديد من القضايا التي يخلط فيها (توابل) تثير الشهية ، وهو بهذا يكون قد لفت النظر إليه بعنف شديد ، ومن ثم ، الشهرة الذائعة التي لم يعثر عليها — كما هو الحال في نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات — في صحافة الرأي والخبر .

ولا يعني هذا أن احسان أقلع تماماً عن ممارسة الصحافة ، وإنما حرص عليها في شكل المقال السياسي الذي يحرص عليه من آن لآخر داخل مصر أو خارجها ، غير أن المقال السياسي الآن لم يعد وحده — كما اشرنا — كافياً ، فضلاً عن ان الحدود عنده بين الصحافة والرواية حدود زائلة ، فالمقالة السياسية تنبت من رأي ، والرواية السياسية تنبت من رأي ، لا يلبث أن ينميه ليصبح (حالة) يصعد بها إلى آفاق الرواية ، فتكون المساحة بين المقالة والرواية مساحة وهمية ، لا يتوقف عن الحركة فيها ذهاباً ومجيئاً ، وهو يصرح بهذا من آن لآخر ، حين يقول ان «ما اعجز عن نشره في مقال انشره في قصه والبسه لشخصية أخرى في خيالي»[١٢] .

وعلى هذا النحو ، نجح احسان عبد القدوس في ان يستبدل بالمقالة الرواية ، ونجح في ان يستثمر الزواية ؛ وخاصة الرواية السياسية ، فيطور حدثا بسيطاً تألي احداث مركبة ، ويزيد من تضخيم (الشخصية) حتى تغدو (حالة) يمكن ان يضيف إليها ما يريد ، وهو بعد ذلك كله فطن إلى ما يمكن أن يبعث الاثارة ويملأ الدنيا بالضجيج فلجأ إلى الجنس ، وراح يغرف منه دون تدقيق ، لقد عبر احسان عبد القدوس عن هذا كله حين قال في مقدمة احدى رواياته «بعد أن تمت الثورة واستقر الوضع السياسي بدأت القصص تثير القراء وتثير الضجيج حولها أكثر ما تثيره المقالات والتعليقات السياسية»[١٦] .

وهو ما فطن إليه مبكراً - فاصبح من كتاب الرواية السياسية واشهرهم على الاطلاق ◆

هوامش :

( ) مجدي وهبه ، معجم مصطلحات الادب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ .

(٢) طارق البشرى ، الديموقراطية ونظام ٢٣ يوليو ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ١٩٨٧ .

(٣) مايلز كوبلاند ، لعبة الامم ، تعريب مروان خير ، بيروت ، بدون .

(٤) روز اليوسف ٦ يونيو ١٩٥٠ .

(٥) روز اليوسف ٨ يوليو ١٩٥١ .

(٦) روز اليوسف ١٧ يوليو ١٩٥١ .

(٧) روز اليوسف ٣١ يوليو ١٩٥١ .

(٨) روز اليوسف ٦ اغسطس ١٩٥١ .

(٩) محضر نقاش شخصي مع الاستاذ احسان عبد القدوس بمكتبه بالاهرام في ١/٧/ ١٩٨٧ .

(١٠) روز اليوسف ٢٩ مارس ١٩٥٤ .

(١١) روز اليوسف ٧ سبتمبر ١٩٥٤ .

(١٢) احسان عبد القدوس ، آسفة لم اعد استطيع ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون .

(١٣) احسان عبد القدوس ، الهزيمة كان اسمها فاطمة ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون .

(١٤) احسان عبد القدوس ، أنا حرة ، دار القلم ، بيروت ، ط ٢ بدون .

(١٥) الاخبار تظط مايو ١٩٨٣ .

(١٦) دمي ، ودموعي ، وابتسامتي ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون .

دراسة

يوسف جوهر بانوراما عالمه الروائى

عبد الغنى داود



يوسف جوهر روائى وكاتب قصة قصيرة منذ الثلاثينيات لكنه من جيل المظلومين الذين قاطعهم النقاد ، وظلت كثرة من أعماله الأدبية بعيدة عن تناول النقاد .

وللفنان يوسف جوهر علاقة خاصة بالرواية المصرية . . إذ كان بينهما علاقة عشق منذ بداية حياته الأدبية فقدم أولى رواياته «جراح عميقة» عام ١٩٤٢ ، وفجأة هجر هذه المحبوبة . . إذ أغوته السينما بأضوائها وبريقها وانقاد لها مسحوراً ، وغرق فى بحار غرام آخر حيث قدم خلال حوالى أربعين عاما ما يقرب من مئتى سيناريو للسينما المصرية . وكان كذلك يكتب القصة القصيرة فى تلك الفترة بغزارة .

وفجأة . . وبعد أن شارف على السبعين ــ فهو من مواليد قوص محافظة قنا فى ٢٠ يوليو عام ١٩١٢ يعود إلى محبوبته الأولى ــ الرواية . . وذلك بعد أن ازدادت خبرته بالحياة والناس ، كما ازدادت قدرته على تصوير الشخوص وتنوع الأمزجة والطبائع فى مخلوقات خياله من الرجال والنساء . . عاد ليقدم فى رواياته صور العصر والأحداث الجارية فى شكل روايات مسلسلة نشرها فى صحيفة الأهرام ، وقد تغير أسلوبه السردى من البلاغية والإحتفاء باللفظ إلى إستخدام التكنيك الروائى الحديث وخاصة الأسلوب السينمائى . .

عاد الروائى العجوز بعد هذه السنين الطويلة إلى الرواية ليجدها مازالت فى إنتظاره باقية على العهد . . لم يؤثر فيها فتور السن والسقم ، ولم يستطع أن يفارقها . . وكأنه البحار الذى عاد إلى مرفأة الأمين بعد طول غربة وغياب ، أو كأنه العاشق المدنف الذى عادت إليه معشوقته بعد طول فراق ، وكان اللقاء حارا رغم أنه يتم فى خريف العمر . . ومن الغريب أن هذا اللقاء قد بعث الشباب فى كاتبنا فعاد كاتبا روائيا فتيا ممتلئا بالحيوية والعطاء لدرجة أنه كلما هم بكتابة قصة قصيرة تحولت بين يديه إلى رواية طويلة ــ كما صرح هو بذلك . .

ونبدأ بالحلقة الأولى من قصة الحب هذه . . حين قدم بأسلوبه الوصفى البلاغى رواية جراح عميقة ــ التى فازت بجائزة مجمع فؤاد الأول للغة العربية تحت عنوان «عودة القافلة» عام ١٩٤٢ ، وتم تحويلها إلى فيلم سينمائى بعد ذلك بفترة قصيرة ، وتدور حول (مدحت) الفتى العصامى الذى يتبناه (مجدى بك) المحامى الكبير فيزوجه ابنته الوحيدة (سمحية) . . مُفضلا إياه على (اسماعيل) ابن الزوات المتلاف . لكن (مجدى بك) يموت مفلسا بسبب القمار والدخول فى مغامرات التجارة والانتخابات ، ويضطر (مدحت) و(سميحه) وابنتها (ليلى) للعيش فى حى شعبى فقير . ، ويعود ابن الزوات (اسماعيل) مرة أخرى ليظهر فى حياة سميحة . فيحاول أن يغويها لحياة الرفاهية فتنجذب إليه ، وتفسد حياتها الزوجية ، ويضطر مدحت لتطلقيها ، وتتزوج إسماعيل الذى سرعان ما يضجر منها ويطلقها ، فتضطر للعمل فى مصنع خياطه ، ويكون (مدحت) قد أتم دراسة الحقوق ، ويعمل محاميا . . ويحدث أن تصاب الإبنه (ليلى) عندما تسقط من فوق سطوح المنزل أثناء لهوها ، فيذهبون بها إلى لمستشفى ، فيسرع الجار الطبيب (بهاء) ــ وهو ممثل فقير متعلق بالطفلة ليلى ويعرف سر الزوجين ــ إلى الأم (سميحة) التى تهرع إلى المستشفى ، وتلتقى هناك (بمدحت) ، فيعود الصفاء بينهما بعد شفاء (ليلى) ، ويستأنفان حياتها الزوجية السعيدة .

وهذه الراوية ــ رغم أنها أولى أعمال المؤلف ــ إلا أنها تتميز بشاعرية الصياغة ، وانها إمتداد لأسلوب رواية (زينب) (لرائد الرواية) محمد حسين هيكل . . ، وتتميز الرواية بقوة الخيال الذى يمكن الكاتب من جمع أشياء مختلفة بها كائنات بشرية . . مع مزيج من الواقعية ، وسرعة البديهة فى التعليق على الأحداث ، والإيجاز فى رسم الشخصيات وصفاتها لخلق النموذج . . فالكاتب مغرم بتصوير النماذج الطيبة والشريرة ، ورغم هذا فقد خانته الذاكرة أحيانا فى صياغة حبكة الرواية عندما لم يعد يتابع أو يتنبه لشخصية الجدة (محبوبة) التى بدأ بها الرواية ولم يعد يذكرها إلا عندما أودع ابنته (ليلى) لديها لفترة . . ولا يعيب هذه الرواية سوى كثرة المصادفات التى يلجأ إليها المؤلف لحل مشكلات السرد الروائى كلما إشتبكت أمامه خيوط ومواقف الرواية ، وربط العلاقة بين حوادثها ومواقف شخوصها ، وعدم القدرة على تكوين رؤ ية خاصة فالرواية تعرض الحياة كما هى لشريحة من الطبقة الوسطى المصرية فى الثلاثينيات ، ولبعض النماذج الكادحة والفقيرة . . مصوراً إياهم بطريقة فوتوغرافية ، وقد لعب المؤلف دور المعلق الإجتماعى والمعقب على القضايا العامة مما جعل الرواية تتسم بنبرة خطابية . . حيث

يعتبر الراوى نفسه ممثلا للأخلاق ومصلحا إجتماعيا مما أتاح للعنصر الميلودرامى والمواقف الميلودرامية أن تسيطر على أجزاء من الرواية . . وتتميز هذه الرواية بالمقدرة على رؤية الناس أكثر من رؤية أى شىء آخر حتى رؤية الأسباب والدوافع ، لهذا فإن الشخوص فى هذه الرواية لا تتطور كثيرا . . فهى شخصيات ساكنة إلى حد ما . . وأقرب إلى النماذج الثابتة . . فكل الشخصيات طيبة . . إلا أنه قد برع فى رسم الشرير فأضفى عليه الكثير من الحيوية والعمق .

وتبدأ الحلقة الثانية من قصة الحب هذه بين الكاتب وفن الرواية بعد خمس وثلاثين عاما بروايته الثانية «أمهات فى المنفى» ١٩٧٧ التى تروى قصة الأم التى فقدت الزوج ثم من بعده الإبن الوحيد ، وقدمت حياتها لتربية بناتها الثلاث حتى تزوجن وأصبح لكل منهن زوج وبيت ، وسافرت الكبرى إلى أمريكا . . وتقع البنتان واحدة فى القاهرة ، والأخرى فى الأسكندرية ــ تحت تأثير طمع زوجيهما ويضغطون على الأم حتى تبيع الشقة الفاخرة التى تقيم فيها ويقتسمون المبلغ ، وتتشرد الأم ، وتصبح ضيفا ثقيلا على البنتيت اللتين انقادتا للطمع فانحرفتا فتموت إحداهما لإرتكابها الخطيئة ، ويُسجن زوج الثانية بتهمة الرشوة .

وهنا يتغير أسلوب ومنهج يوسف جوهر الروائى عن روايته الأولى . . فهو يكتفى باللمسات السريعة لرسم الشخصيات ، ويُعنى أكثر بالحدث ، ويقدم موضوع روايته منذ الصفحات الأولى وهو (الإنفتاح وإنعدام القيم) والذى تبدو فيه حساسية الكاتب لما يحدث فى المجتمع من تغيرات سلوكية وأخلاقية . . لدرجة أنه ــ مثلا ــ يأخذ حادثا نُشر فى الصحف اليومية فى فترة كتابته للرواية ويستغله فى الحوار بين الشخصيات (حادث الخفير الذى سرق بنك العتبة وهرب إلى ليبيا) . . وهو يتابع الشخصيات والأحداث بعين الكاميرا السينمائية ، وهو فى متابعته البانورامية يراعى مناخ وجو وطبّيعة المكان الذى تقع فيه الأحداث ، أو تعيش فيه الشخصيات نوع من الإيحاءات والإشارات التى يبدو فيها عين المشاهد الذكى الفطن ، وخبرة كاتب السيناريو الحاذق فيقول مثلا [الفصل الثالث ص ١٩ مطبوعات «كتابى» ١٩٨٣] : وكان من عادة (صفية) ــ أى الأم ــ أن تصلى الفجر حاضرا . . ولم يكن ذنبا أن شخصاً ما نسى باب الكوريدور مفتوحا وكان ينبغى أن يكون مُغلقا . وأن نظرتها اقتحمت البهو الكبير وهى فى طريقها للوضوء . وإذا عدة موائد من حولها رجال ونساء وفى الأيدى أوراق اللعب ، والسيد شاهين صاحب شركة النصر للاستيراد والتصدير فى حالة حماس وبهجة جعلته يتخفف من قميصه ويصبح (بالفانلة) يفيض منها ثديان عظيمان يحتاجان إلى (سوتيان) يمنعهما من السقوط فوق المائدة . وابنتها دخلت تتبختر بين الموائد وفى فمها سيجارة طويلة جدا وفى يدها كأس . . لم تكن تلعب لكنها كانت تعنى بضيوفها على الأقداح الفارغة ، وتفُرغ طفاية السجاير التى إمتلأت ــ وتتابع اللعب لحظات وهى تقف وراء ظهور اللاعبين وتنظر فى أوراقهم ، وتتحبب إلى النساء بإلصاق الخد بالخد ، وإلى الرجال يوضع راحة اليد على الكف .) .

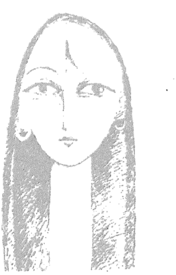
(وتمالكت صفية نفسها . . وبدأت تجر قدميها إلى الحمام . ولكن قدميها ثقلتا مرة أخرى وهى ترى شخصين ينظر اليهما الفجر خلسة من النافذة القريبة . . كان زوج ابنتها يعانق الغزال ، حرم السيد شاهين صاحب شركة النصر . . وكانت مايسة تحاول أن تتخلص من ذراعيه بضعف وتتمنع وهى راغبة) .

(وتراجعت صفية إلى حجرتها وقد عدلت عن الوضوء)

فهذه الفقرة عبارة عن مجموعة من اللقطات القريبة والبعيدة ولقطات (البان) و (التلت) و(البولبخية) أى اللقطة من أعلى ـ وأحيانا (الكوز أب) ، واللقطات المتوسطة بلغة الكتابة السينمائية . . ولا عجب فالمؤلف أكبر كتاب السيناريو فى مصر ، ويمارس هذا الفن منذ حوالى خمسة وأربعين‌عاما . . فهناك فى روايته هذه ــ وفى رواياته الخمس التالية التى نشرت مسلسلة فى صحيفة «الأهرام» ــ المقابلات الأدبية الكبرى على الشاشة ، والارتداد إلى الماضى ، والتتابع البطىء للحركة بالتصوير البطىء ، واللقطات المتعاقبة ، والقطع الفجائى ، والإحساس بالمسافة وزاوية الرؤية مما جعله يجمع بين الصورة المرئية وإدراك الصورة الذهنية . . مستخدماغلسرد الروائى الذى يتميز به . . ولا أرى فى لجوء الكاتب إلى هذا التكنيك عيبا فقد سبق وأن صرح الروائى الكبير (جراهام جرين) قائلا :

[لسنا فى حاجة إلى إعتبار السينما كفن جديد تماما فهى فى شكلها الروائى لديها نفس غرض الرواية مثلما للرواية نفس غرض الدراما] ، وإتساقاً مع هذا حرص المؤلف على تقديم (النموذج) الروائى والسينمائى ، ونماذج هذه الرواية عديدة مثل [العملاق (قفة] حارس الرأسمالى اللص شاهين ، والشيخ توفيق مؤذن مسجد حى الأنفوشى . . بالإضافة إلى أبطاله التقليديين . . الأم صفية ، و(حسونة) موظف الجمرك المرتشى ، والمتعجل الثراء السهل ، و(مصيلحى) كاتب المحكمة المتطلع إلى الثراء بأية وسيلة ، و(حكمت وقدرية) ضحيتى أطماعهما ، و(مايسة) فتاة الليل المدربة] بالإضافة إلى نموذجى الخادمة (زينب) التى أصبحت سكرتيرة سيدة الدار فى وكر القمار ، والخادمة التى تزوجت مصيلحى) بعد وفاة زوجته (قدرية) وأصبحت سيدة البيت ، وقد استحوزت شخصية حسونة على الجزء الأكبر من مشاهد الرواية بوصفه أكثر الشخصيات التى تنطبق عليها مواصفات (الفتى الأول) ، ومع هذا فقد نجح المؤلف فى إبراز العواطف ـ والغوص إلى الصراعات الداخلية بأسلوب أدبى حسن السبك . .

وفى عام ١٩٨٠ يقدم روايته «دوامات فى نهر الحب» مسلسلة فى «الأهرام» وتدور حول المستشار توفيق الذى يلاحظ ــ من فوق منصة محكمة الجنايات تردد (صفاء) على قاعة الجلسة ــ وفى الشارع تندفع إلى سيارته فتصدمها سيارة مسرعة فيسعفها ويحملها إلى بيتها ، وفى الطريق تقول له : [حكمت بسجن زوجى البرىء . . انت رجل ظالم وقد هدمت بيتى .] فيوصلها إلى بيتها الفقير ويحنو عليها ، ثم يعود إلى بيته وزوجته (فريده) وولده (رأفت) الطالب بكلية الطب ـ بذهن شارد ، وقد أزعجه إتهامها ، ويحس أن عينى صفاء تقودانه إلى ماضيه إذ ذكره الفقر فى بيتها بأيام بؤسه وهو طالب فى الحقوق . .



وتفاجأ به (صفاء) يطرق بابها مرة أخرى ومعه ملف قضية زوجها جاء القاضى ليثبت براءته . أقنعها أن زوجها السجين إختلس ــ ليدفع خلو الشقة التى تزوجا فيها ، ثم إرتشى ليغطى الإختلاس ، وضبط متلبساً : حينئذ بقتل (توفيق) الإيمان فى قلب صفاء ببراءة زوجها (سليمان) وتجد نفسها وهى منكبة على كتفه تنتحب . . ويتردد (توفيق) على (صفاء) هرباً من حياته الروتينية ، وتعطيه)صفاء) مفتاح شقتها ، وينكر من نفسه أن تكون له حياة مزدوجة ، وأن يأخذ الفتاة من سجين لا حول له . . لكن السجين نفسه ينكر من نفسه أن يستغل وفاء زوجته ويبقيها فى عصمته ــ أما (صفاء) فكانت ممزقة . . كانت تقول لـ)توفيق) إنها وعدت زوجها ــ وتطلب منه أن يحول بينها وبين زوجها وفى نفس الشهر ينظر (توفيق) قضية خيانة زوجية ، وفى قفص الإتهام يقف الرجل وشريكته فى الإثم . . مثلا أمامه . . والأرض ترفض أن تميد بهما أو تنشق من تحتهما ، والعيون فى قاعة الجلسة تتنقل بينها وبين الزوج المخدوع . . عيون معترضة حافلة باللؤم والسخرية والشماتة والفضول . . فضول بلا حياء وجه الزانية وتقاطيع جسدها المُستباح . . فالتهمة كانت ثابتة . . وهل بعد التلبس دليل ؟! ونطق (توفيق) بالحكم وداخله يرتجف ، ويعود للتردد على (صفاء) هربا من حياته الرتيبة إذ عجز عن الإبتعاد نهى عندما أعطته مفتاح بيتها وكأنها أعطته مفتاح مدينة مسحورة ، وفاجأته بأن زوجها بعث إليها من السجن بوثيقه الطلاق ، وكان يخالط فرحها حزن دفين . . فيقول لها توفيق وفى داخله شىء يتمزق : [سنتزوج] ، وصدمها أنه يريدها أن تكون زوجة الأبواب الخلفية ، وأن يتم القران فى الخفاء فى غفلة من زوجته (فريدة) . . لكن (فريدة) تكون قد أفاقت من غفلتها حين عثرت على مفتاح شقة صفاء فى جيبه ، وبدأت تتساورها الوساوس ، وتبوح بشكوكها لصديقتها (جميلة) التى تخون زوجها ــ وتأتيها (جميلة) ــ التى تكره التقاء بالنبأ اليقين ، وتؤكد لها أن زوجها يخونها ويوشك أن يتزوج ، وتقرر (فريدة) أن تنتقم . . أن تقابل وزير العدل . . ، وأن تشهر به فى قاعة الجلسة ، لكنها تتراجع وتعتزم أن تفجر الفضيحة فى حفل عيد زواجهما .

لكن ولدهما (رأفت) كان يُعد للحفل مفاجأة قطعت عليها الطريق . . إذ عرض شريطا سينمائيا صغيرا إلتقطه خاله منذ سنين بعيدة لتوفيق وفريدة وهما فى أحلى أيامهما . . أيام الخطوبة . . ويضع هذا الفيلم (توفيق) أمام إكتشاف مذهل . . إذ أنه أحب (صفاء) لأنها تشبه (فريدة) فى صباها ، ويكتشف أنه يبحث عن فريدة فى صفاء ويحاول أن يمسك بالحلم القديم ، ويخرج لينهى علاقته مع (صفاء) التى إكتشفت أنها هى أيضا ماتزال على حبها القديم لزوجها ، وتخبر (توفيق) أنها زارت زوجها فى السجن ووعدها أن يعيدها إلى عصمته ، ويفترق توفيق وصفاء فى سلام . .

والحدوتة كما نرى رومانسية الأسلوب واقعية التصوير ــ تفيض بمشاعر إنسانية لرجل فى خريف العمر من طبقة الصفوة . . وهى من الروايات ذات الشخصية الواحدة الأساسية ، ورغم هذا لم يُغفل المؤلف بقية جوانب الصورة . . مثل بواعث وأسباب إنحراف الطبقات الفقيرة . . وإن كانت إشارته إلى هذا من بعيد . . ودون إقتراب حميم منها . . كما أن الحس الأخلاقى فيها يعلو بشكل خطابى ووعظى حين جعل المؤلف الإبن (رأفت) طالب الطب يتراجع عن حبه للراقصة ، ونكوصه عن الزواج بها حفاظا على سمعة أبيه وتقديراً لمركز وكرامة أسرته ، ونلاحظ تكرار بعض التشبيهات والصور البلاغية التى سبق وأن قدمها فى روايته السابقة أمهات فى المنفى ، مثل : [فلاحة المثال مختار ، والغلام الذى يحمل فوق رأسه أرغفة الخبز] . كذلك يلجأ المؤلف كعادته ــ كثيراً إلى ــ الصدفة لتنمية أحداث روايته وتطويرها مثل صدفة حادث السيارة الذى أصيبت فيه صفاء مما جعل توفيق يرتبط بها عاطفيا . .

وهذه منمنمة روائية قصيرة نشرت فى صحيفة (الأهرام) مسلسلة عام ١٩٨٢ بعنوان «الصعود إلى قمة التل» ، قصد بها المؤلف أن تكون قصة قصيرة فتحول الموضوع بين يديه إلى رواية قصيرة تتناول موضوعاً شديد الدقة والحساسية هو أمنية الإنسان الفقير أن تكون له ولأسرته مقبرة فوق قمة التل مثل الأغنياء والقادرين . لأن أمه وأباه دُفنا فى مقبرة الصدقة فى سفح التل مما حعل وساس الإنقراض والإندثار تهاجمه فى كل لحظة ، ومما جعله يضحى بكل شىء (بحبه ومستقبله) فى سبيل تحقيق هذا الحلم . . ويتابع المؤلف بطله (برهومه) ابن الصياد الفقير الذى تموت أمه وهو طفل ، وإلى أن يصير شابا فيعشق (حميده) ابنة عربجى الحنطور التركى الأصل ، ويتعاهد (برهومه) مع أبيه على أن يوفر كل ما يكسبه ليبنى مقبرة خاصة لأن أمه اندثرت ، ولا يعرفون مكان دفنها لأنها دُفنت فى مقبرة الصدقة . . ويحلمان بأن تكون مقبرة فخمة تشبه مقبرة (شرارة) ملك السوق الذى يمص دماء الصيادين . . ويحدث أن يقتل أتباع (شراره) هذا والد برهومه (سرحان) لأنه لم يقدم له فروض الطاعة والولاء فى الحانة ، ويدفن فى مقابر الصدقة ، ويقع (برهومه) فريسة لصراع بين حبه وان يتقدم لحميدة ابنة محمود بركه عربجى الحنطور الذى عقد معه أواصر صداقة متينة ، وبين أن يبنى المقبرة التى حلم بها أبوه وتعهد برهومة ببنائها ؟ ويضطر الفتى للسفر لدول الخليج ويعمل فى صيد اللؤلؤ ــ ثم يذهب بعد ذلك للعمل فى حفار بترول فى عرض البحر من أجل بناء المقبرة . . مضحيا بحبه (لحميدة) التى تزوجت سائق تكسى ، وعندما يعود لينقل رفات أبيه يجد مقبرة الصدقة قد أخليت ، ولا يستطيع أن يعثر على أثر لعظام أبيه . . ويحدث أن تأتى جثة سجين لتدفن فى مقبرة الصدقة فما يكون من (برهومه) إلى أن يحمل جثة السجين المجهول إلى المقبرة الفخمة التى بناها فخورا بأن الفقراء قد صعدوا إلى

قمة التل إلى جوار مقبرة (شرارة) المليونير الذى يحتكر كل رزق الصيادين ويجمع الملايين من عرقهم ولا تعنى هذه الرواية بالتحليل أو الجانب الذهنى ولا تتبنى رؤية عميقة الأغوار وتكتفى بالسرد مع الشخصيات ، وهى أيضا أقرب إلى العمل السينمائى بحركته السريعة فى التنقل من مكان إلى مكان ، وحرية التنقل فى الزمان .. فالزمان الروائى هنا أقرب إلى الزمان السينمائى ؛ دون مراعاة لضرورات الكتابة الأدبية الفنية .. فالبطل (برهومه) مثلا .. يسافر إلى دولة فى الخليج ويعود إلى الأسكندرية .. ثم يسافر ليعمل فوق حفار بترول فى عرض البحر ، ويغرق ، وينجو ، ويعود ليتسلم مقبرة أبيه فى صفحات قليلة معدودة !! ورغم هذه الملاحظات فإننا لا نختلف مع الكاتب فتحى سلامه [«الأهرام» ـ ١٩٨٤/٣/١٨ ص ١٢] عندما أشاد بهذه الرواية قائلا : ـ [فى «الصعود إلى قمة التل» بلغ يوسف جوهر قمته الفنية سواء من حيث اختيار الشكل أو الموضوع مع إستغلال لغة سريعة النبض .. سريعة الايحاء ، بل أنه فى هذه الرواية اعتنى باللغة أيضا بجانب إهتمامه بالموضوع] .

وإبتداء من ١٨ مايو عام ١٩٨٤ يبدأ المؤلف فى نشر روايته الهامة «الناس الأكابر» مسلسلة فى صحيفة «الأهرام» التى تدور حول (عنتر) الفتى الذى يعانى من الحفاء فى قدميه وفى رأسه .. فعقله (على قده) ـ وأسمه مستعار من أبيه الروحى بائع الكشرى الذى كان يرابط بعربته فى الزقاق ثم مات وانفرد عنتر بالأسم .. وهو بطل .. كما يقول الفنان أمين ريان [مجلة «القصة» العدد ٥٦ أبريل ١٩٨٨] : ـ (يشاكل زمنه ـ يشاكله فى أهم ملامح هذا الزمن ـ عبثيته ولا منطقيته) و (عنتر) أيضا على نياته وممتلىء القلب بحب البشر والكلاب ، ويكتشف عنتر أنه يستطيع أن يكون منادى سيارات فى الزقاق ، ويفشل المنادى الفتوة فى الشارع الرئيسى فى إقصائه ، ويقنع بالإتاوة التى فرضها عليه .. وهذه صورة أخرى من صور هذا العصر حيث يأتى الرزق فيه بسبب الزحام وأزمة مواقف السيارات .. وفى الليل يأوى عنتر إلى أنقاض منزل فى المغربلين أبقى الإنهيار على حجرة منه تقيم فيها (أم فريال) مطلقة سائق كاور غدر بها وتزوج دلالة هامت به ، واشترت له سوزوكى نصف نقل ، وفى البداية ضبطت (أم فريال) عنتر فى الخرابة فطردته .. لكنه عاد لأنه يعول فى الخرابة كلابا صديقة يأتيها بالخبز .. فترق ويتحول غضبها إلى عطف . وعندما جاء الشتاء سمحت له بالمبيت عند بابها .. وتقرر (أم فريال) أن تأكل عيشها بعرق جبينها ، وأن تصنع (لقمة القاضى) وتبيعها ساخنة فى البكور ولما كان شهما فانه يعينها على حمل حلة العجين ومقلاة الزيت إلى ناصية الطريق .. و(أم فريال) لم تكن لها قط ابنة اسمها فريال ، وأمومتها كانت من نسيج خيالها وتمنياتها .. وتحوم الذئاب حولها بعد طلاقها ومن بينهم (عوضين) زوجها (السابق) ومع شدة ما تعانيه من وطأة الجنس فقد إحتفظت بلقب (الست الكاملة) .. ولكن الشيطان شاطر .. وقد همت (بعنتر) فى لحظة ضعف .. وجفل العبيط وهرب .. وخافت أن يفضحها فلحقت به فى الخرابة ، وأوشكت أن تقتله بحجر وهو نائم ، ثم إنخلع قلبها الطيب ، وعدلت إلى اتهامه بأن حاول الإعتداء عليها ، وصدقها .. ووعدته أن تتستر عليه ولا تفضحه .. شريطة ألا يتحدث إلى أحد عن فعلته الشنعاء ويختفى عنتر خجلا وخزيا من (الست الكاملة) ، ويظل عنتر يخف إلى موقعه فى الزقاق فى كل صباح نشيطا متفائلا ـ يتفانى فى خدمة السيارات المنتظرة ، والفوطة الصفراء فى يده لا تهدأ ، وبعد أيام يعود إلى الخرابة فتفرح به)أم فريال) ليؤنس وحدتها .. ، وحتى تحتفظ به وعدته أن تزوجه ابنتها (فريال) الغائبة فى السعودية .. رغم أن فريال كانت من نسج



خيالها .. فيبدأ)عنتر) فى إيداع كل قرش يكسبه عندها لتدبير المهر .. لكن إدارة المرور ألغت إنتظار السيارات فى الزقاق ، ويصير (عنتر) عاطلا .. يمزقه الخوف من الخطبة ، والحزن لإختفاء كلبه (بندق) ، ولم يكن يعلم أن (بندق) معتقل فى بيت قرر أن يأويه ويطمعه ، ولم يسأله إن كان يفضل الخبز اليابس مع الحرية ؟ .

ورأى (عنتر) المفلس المتسكع وهو يبحث عن (عُقب) سيجارة ورقة بخمسة وعشرين قرشا تسقط من جيب (صالح) الطاهى فيدسها فى جيبه بأصابع ترتجف ، وجاء الليل ليكتشف أنه لا يستطيع أن يجمع بين المال الحرام وجنة رضوان فيذهب إلى الفيلا التى دخلها الطاهى ليرد الأمانة ، وأقترب من نافذة مضيئة مغلقة ، ونظر إلى الداخل ورأى الناس الأكابر حول المائدة الخضراء ، صاحب البيت (قاسم بك) وكيل الوزارة فى المعاش والذى يعتقد أن ضيوفه هم البوابة لذهبية إلى دنيا الثراء .. فقد كان يريد أن يسعد زوجته (وردة) ، ويزعجه ألا يكون غنيا فى مجتمع صار معه كثيرون ممن يمشون على أربع مليونيرات ..

أما زوجته (وردة) التى تصغره بعشرين عاما .. تزوجها وهو فى الخامسة والخمسين بعد أن فشل فى الحصول عليها بلا وثيقة ، وطبيب مولد .. زوجته عقيم لا تنجب ، و (مرسى) كاتم أسرار قاسم وأخصائى توضيب السجائر المريبة ، وثلاثة من أقطاب القطاع العام فى الأسكندرية يلعبون القمار فى القاهرة حرصا على سمعتهم ، وممثل كوميدى ، وممثلة إغراء كان عنتر يصرخ كلما رآها على الشاشة ويهتف (خافى النار) ، وأخيرا (زاهر القليوبى) رجل الأعمال الكبير ، والذى يملك الآن السينما التى مسح بلاطها وهو صبى ، ويلفت نظر (عنتر) أن (وردة) ربة البيت تقف خلف اللاعبين .. وتخص زاهر القليوبى بنظرات معينة .. وتمنى أن يصرخ محذرا الزوج ، وبعد إنصراف المدعوين يقتحم (عنتر) النافذة وهو يحس كأنه يقتحم شاشة سينما على بابا . ويصبح فى قلب الفيلم ، ويستمرىء ما وجده من طعام وشراب ، وأكب على أعقاب السجائر الفخمة فى المنفضة ، وهامت رأسه فى سحابات الدخان الأزرق ، ويتجول (عنتر) فى الحجرات ، وتعجبه ساعة دقاقة محمولة على تمثال فتاة عارية ،

ويفتح علبة أبنوس فتخرج منها راقصة . . ثم يغلق العلبة فتختفى الراقصة وتسكت الموسيقى ، ويشتهى أن يأخذ (الأعجوبتين) ليهديهما إلى (فريال) عندما تعود من السعودية . . ويتذكر انه جاء ليرد الربع جنيه (لصالح) الطاهى اتقاء لعذاب النار فيعدل ، ويفاجىء (بوردة) ربة البيت تعود إلى الحجرة وتتحدث إلى (زاهر القليوبى) بالتليفون وقد رأها من قبل وهى تبادله نظرات خاصة أثناء وقوفها خلف اللاعبين وفى مواجهته ، وتحقق عند (عنتر) ظنه السابق أنه العشيق ، وكان على خطأ لأن تاريخ العلاقة بين (وردة والقليوبى) يرجع إلى ليلة التعارف فى زيارته الأولى كصديق جديد للزوج . . إذ قالت له مرحبة : ـ [يخيل إلى أننى رأيتك من قبل] ، وكانت تكرر ذلك وعلى شفتيها ابتسامة خبيثة ، ويصيبه الشك . . إذ يخاف أن تفجر القنبلة وتقول له : . [يخرب بيتك ياقليوبى . . تذكرتك وانت باليونيفورم تُجلس الناس فى السينما . . كنت أعطيك شلنا ونازل] ، وكان (القيلوبى) مصابا بتضخم الذات ، ويحرص على أن يحذف من ماضيه الحارة والحفاء والعوز . بعد أن أصبح جليسا للناس الأكابر ، وتفاجىء (وردة) به فى نادى الجزيرة . . ومعه ألف جنيه يهديها إياها كربح لليلة السابقة ، وأنه يتفاءل بها ويعتبرها علامة الحظ الحسن ، وظنتها مقدمات غزل وترفض . . ثم تقبل الهدية وتتركها له لكى يلعب بها لصالحها فى الليالى التالية . .

ويطمئن (زاهر) أن ماضيه قد دُفن وأنه إشترى سكوتها إلى الأبد ، وصارا حليفين تقف خلف اللاعبين وتختلس النظر إلى أوراقهم وترسل إليه بأهدابها وعينيها برقيات الشفرة ويتقاسمان الربح ؛ وكانت (وردة) فى الحقيقة تضمر (لزاهر القليوبى) الإستياء لأنـه إستدرجها إلى منزلق الغش فى اللعب . . إذ أنها تأنف من المال الحرام الذى تحصل عليه كل ليلة وإن كانت تجد فيه التعويض عن زوج كئيب . وكان (صفوت) العضو المنتدب فى شركة كبيرة بالاسكندرية هدفا لأ لاعيبها مما جعله يستدين إلى حد التورط ، وجاوزت خسائرة فى سهرات قاسم المدى . . ولم يخطر فى باله أنه واقع فى كمين ، وعندما يعود (صفوت) من القاهرة إلى بيته فى الأسكندرية فى الفجر يجد زوجته قد تركت البيت إلى غير رجعة ، وأن أقاربه غاضبين لأنهم إكتشفوا أنه بدد أموالهم التى زعم لهم أنه وضعها فى مشروع ناجح ، وان الفضيحة تحاصره ولا مهرب . .

ويتمنى (عنتر) لوكان (بندق) كلبه الغائب حاضرا ليبوح له بما يحزنه ، ويأخذ رأيه فى مشلكة عويصه . . فهو نادم لأنه لم يأخذ من بيت قاسم الفتاة العارية الساعة والراقصة الساكنة فى علبة الأبنوس ، وأخيرا يهتدى إلى حل داخل نفسه . . وهو حل وسط بين الهدى والمعصية . . وهو أن يعود إلى الفيلا للفرجة فقط على هذه الأشياء التى فتن بها . . وعندما ينظر من جديد من خصاص النافذة خيل إليه مرة أخرى أنه جالس فى سينما على بابا وأن فيلم الناس الأكابر يُعاد عرضه . . إذ يجد نفس الأشخاص الذين رآهم من قبل يلعبون الورق ، والغائب هو (صفوت) عضو مجلس الإدارة المنتدب ، والجميع فى إنتظاره ، ويتصل صديقه (مصطفى) ببيت صفوت فى الأسكندرية فتسقط السماعه من يده فقد إنتحر (صفوت) بعد أن حاصرته الفضيحة ، وبادلت (وردة) (زاهر القليوبى) نظرة تقول [إن الخسائر التى جره إليها خداعنا هى السبب] ، ولا يستطيعون تكملة السهرة وينصرف الجميع فى وجوم . . فيسرع (عنتر) إلى الداخل ليستمتع بالفرجة على التمثال والراقصة والطعام والسجائر ، لكن (وردة) تدهمه وتهبط من أعلى فيختفى تحت المائدة ، وبعد لحظات يحضر (زاهر القليوبى) ويهمان بممارسة الجنس ليُغرقا فيه شعورهما بالذنب . . وانها السبب فى إنتحار صفوت ـ وفجأة يقتحم الكلب (بندق) المكان فقد كان محبوسا فى بيت قريب ، وشم رائحة صديقه ، وينكشف أمر عنتر ، وهنا (يرتد القليوبى) بسرعة إلى سلوكه السابق ويربط عنتر برباط عنقه . . يرتد من سلوك الوجهاء علية القوم إلى شخصية فتوة الترسو ، ويضع التحف فى جيب عنتر قبل أن يفيق إلى ماحدث ويقبض على (عنتر) بتهمة السرقة وهتك العرض بعد أن اتهمته (وردة) بذلك ، وتجره الشرطة إلى السجن ، ويفتشون حجرة أم فريال التى لا يجد سواها تهتم بأمره والكلب (بندق) الذى حاول اللحاق ببوكس الشرطه والذى يحمل الفنى المقطوع من شجرة .

والكاتب هنا يكتب هذا العمل من منظور عام تتقاسمه جميع الأبطال دون تفرقه . . فى جمل خاطفة ذات إيقاع سريع . . ملاحقاً العواطف والنزعات المتقلبة . . مصوراً زيف مشاعر الناس الأكابر ، وزيف ما بينهم من وشائج ، وضياع معنى الحياة فى دنياهم ، ويبدو هنا تعاطف الروائى الفنان وانتماؤه الكامل للفقراء والكادحين ـ والتزاما بمواقفهم ، وان لم يغفل عن رذائلهم ـ دون خطب رنانة أو وعظ سقيم . . فالكاتب يعرى هذه الطبقة الثرية أو التى أثرت حديثاً ، ويكشف ما فى باطنها من زيف وخواء وفساد ، ويطيح بالأقنعة الكاذبة التى يضعونها على وجوههم . . فرغم إمتلاكهم لجميع الوسائل إلا أنهم فاقدون لأية غاية تجعلهم ينفعون الناس .

وقد جاءت صدفة إنفلات الكلب (بندق) من اساره وهجومه على فيلا قاسم بحثا عن عنتر متسقة مع عبثية وقدرية مصير عنتر الذى تتلاعب به الأوهام والأخيلة الطفولية فى عروس وهمية غائبة تحمل معها الأمان والاستقرار ، ولقد برع الكاتب فى تصوير هذا الحلم شبه الأسطورى فى عالم عنتر . . عالم أنصاف الأولياء والدراويش فى توازن محكم فيصور كيف كانت ولادة (فريال) الأبنة المتُخيلة ـ عسيرة وصعبة ، وكيف افتدتها الأم [بسبعة خراف وسبع عنزات ، وسبعة أرانب سود ، وسبعة دجاجات بيضاء] حلم طفولى جميل عاش فيه (عنتر) إلى أن وجد نفسه ملقى به فى السجن !!

وفى عام ١٩٨٦ ينشر الروائى (يوسف جوهر) روايته السادسة «صفحات من حياة وممات السبعاوى» مسلسلة فى «الأهرام» ، والتى يستهلها الراوى أو المؤلف بتأكيد مشاركته فى أحداثها ـ وفى الحقيقة فقد إتسعت المساحة التى احتفظ بها المؤلف لنفسه للتعليق والتعقيب على مجريات الأمور التى تحدث حولنا ـ وبشكل مباشر أشبه بالخطاب . . فقد لفت نظر (الراوى) أنه كان يرى بطله (السبعاوى) يشارك فى كل مأتم يذهب إليه ، وكأنه القاسم المشترك الأعظم فى مصائب الناس جميعا ، وعندما ساقته المصادفة إلى الجلوس بجواره فى عزاء كان فضوله إلى معرفته جاهزاً ، ولما كانت مجاذبة الناس أطراف الحديث من أحب

هواياته . . فقد خرج هو والراوى من تلك الجلسة صديقين ، ولم يتفقا على موعد ، فقد كان الراوى متأكدا أنه سيراه فى الجنازة القـادمـة ـ وأن اللقـاء لم ينتسب إلى المصادفة . . بل إلى قانون ثابت لا يتغير ، ووفق هذا القانون يستطيع (السبعاوى) أن يعتبر كل مأتم محله المختار . . أما المصادفة فكانت يوم أكتشف الراوى أن السبعاوى مثله من سكان المعادى . . وتوثقت بينهما أواصر الصداقة ، وحكى له تاريخ حياته منذ كان مهندسا صغيرا فى مصلحة السجون ، وكيف تزوج (الطاف) زوجته الثانية السجينة . . ويعترف أن مشاركته فى الجنازات كانت له عنده فلسفه بدأت تختمر عندما حضر جنازة يمشى فيها مشيعون يعدون على أصابع اليد ، وأشفق أن يكون هذا المصير مصيره . .

ويتعرف (السبعاوى) على (الأستاذ) وهو إنسان مريض اكتسب خبرة بالقضاء والقانون من خلال قضية ميراث قطعة ورثها عن الأجداد والآباء ، وهو يكمل رسالتهم فى رفعها ، ويسكن فى سطوح المنزل الذى يسكن فيه السبعاوى ويستعين به الجيران والمعارف فى أمورهم القضائية ، وتنعقد بينه وبين السبعاوى صداقة وثيقة . وأخيرا يكسب (الأستاذ) قضيته وينتزع من الحكومة حقه وحق أجداده وهو فدانان من أرض البناءفى الجيزة . . لكن للأسف يستأنف وزارة الأوقاف فى القضية ويعود (الأستاذ) إلى الدائرة المفرغة ، وتزداد عليه وطأة المرض . . أما السبعاوى فقد رفع قضية ضد الحكومة من نوع آخر . . إذ أنه تبرع بقطعة أرض لبناء مستشفى يُكتب سليها اسمه فوق رخامة على بابها . . لكن الحكومة تستولى على الأرض وتقرر أن تبنى فوقها مبنى مكاتب للموظفين . . فيغضب السبعاوى فقد كان يحلم بالرخامة مكتوب عليها اسمه . . خاصة وأنه قد حرم من الولد وأنه يضمن بتلك الرخامة خلود الذكر . .

وفجأة تهرب زوجته (الطاف) . . كما سبق وهربت زوجته الأولى ثم غفر لها وأعادها إليها وتولى دفنها عندما توفيت ـ وتتغير مشاعر السبعاوى وينفض يديه من (الطاف) ومن الرخامة ، وتتراجع أحلامه ، وتجتاحه رغبة عارمة أن يشيع إلى مثواه الأخير فى جنازة عارمة يشارك فيها جمع غفير . . يرددون فيها أنه كان (ابو الواجب) ، (لم يكن يفوته عزاء) ، ويحدث أن يموت (الأستاذ) الذى أتى به إلى شقته ليقيم معه من صدمة خسراته لقضية الإستئناف أيضا وإشتداد المرض عليه . وتأتى (السبعاوى) فكرة ـ وهى أن يختبر وفاء الناس فينشر نعيه فى الصحف ويتخفى زى فى شيخ يدعى أنه توأم السبعاوى ليتقبل العزاء ، ويكشف عن حيلته هذه للراوى . بعد أن شيع (الأستاذ) إلى مقره الأخير على أساس أنه السبعاوى ، ويفجع السبعاوى خن المشيعين كانوا قلة قليلة . . فيفضل أن يظل خبر موته شائعا لدى الناس ، ويعلن للراوى توبته نهائيا عن حضور الجنازات . .

هذه هى الرواية الثانية ـ بعد رواية «الصعود إلى قمة التل » ١٩٨٢ التى يتناول فيها المؤلف موضوعا مصريا صميما تمتد جذوره إلى فكرة المصريين القدماء عن الخلود والعالم الآخر وعبادة الموتى وتقديس فكرة الموت ـ فقد كان أمل (برهومةغ(فى الرواية الأولى أن يبنى مقبرة لأبيه فوق قمة التل ليدفنه فيها ، ويضحى بكل شىء فى سبيل ذلك . . لكنه فى النهاية لا يستطيع العثور على بقايا الأب فيدفن فى المقبرة أول عابر سبيل . . أما هنا فقد كان أمل (السبعاوى) الذى لم يرزق بالزرية الصالحة أن يكتب أسمه على رخامة ملصقة عند بوابه مستشفى يضمن بها خلود الذكر . . لكن أمنيته لا تتحقق . . بل يصنع لنفسه جنازة وهمية ليكتشف وهم ما كان يفكر فيه . .

ولقد كانت هذه الرواية أيضا فرصة للمؤلف للإدلاء بشهادته على هذا العصر الذى تغيرت فيه القيم النبيلة ، وضاعت فيه الأخلاق والتقاليد وتاهت الجذور ، وجاء تعليق المؤلف على الأحداث الجارية فى المجتمع . . من أحداث سياسية وإجتماعية وإقتصادية تهكميا ساخرا . . موجها نقده اللاذع لكل سلبيات المجتمع . . فتتحول الرواية فى بعض الأحيان إلى مقال أدبى أو سياسى يتحدث فيه المؤلف مباشرة إلى الفقراء . . ولو حذفنا التعليق والتعقيب لوجدنا خبرة الكاتب الطويلة فى رسم الشخصيات ، وسرد الحكاية الشديدة لتركيب ، والتى تزخر بعالم من البشر المختلفة الألوان . .

وتأتى روايته الأخيرة «شخلول وشركاة . . التى بدأ فى نشرها فى «الأهرام» مسلسلة فى ١٩٨٧/٧/٢١ ، وانتهى نشرها فى ١٩٨٨/٤/١٦ كأكبر رواياته الست الأخيرة حجما وأكثرها ذكاء وحنكة فى إسقاط صورة الماضى على الحاضر من خلال شخصية (شخلول) سليل المرسى حنضل تاجر البيض . . والرواية لمحات من حياته من المهد إلى اللحد السياسى ، وقبور الساسة تختلف عن القبور العادية . . لأن سكانها لا يرقدون تحت التراب . . ولكنهم يرقدون فوقه ويتمرغون فيه ، ويتحركون ويتنفسون ، ويقارنون أيام المجد التى عاشوها بهذا الزمن الردىء . . وقد بدت على (شخلول) مخايل النبالة وهو لا يزال جنينا فى رحم الديمقراطية ، والمرجح أن والدته (توحمت) على قبة البرلمان ، وهذا هو التفسير المنطقى لخيابته فى كل إنتخابات خاضها ، وشخلول عصامى من صميم هذا الشعب الذى قاوم الفناء على مر العصور . . بدليل أنه الوحيد الذى عاش من بين دستة أخوه إنزلقوا من بطن (حفيظه) أمه . . وهو صاحب طموح . . رفض أن يكون كأبيه يجمع البيض لمعامل التفريخ ، وصار (شخلول الفرارجى) تفقس الكتاكيت فى داره ، ثم شطب كلمة فرارجى ، وصار (المعلم شخلول) تاجر الدواجن ويوردها إلى المدينة ، وقد صعد السلم الإجتماعى قفزا ، وصار ثريا يجالس حكيم الوحدة وضابط النقطة . . بل ومأمور المركز ، والعمدة نفسه خاف أن ينتزع منه المنصب ، وبين شخلول وحروف الهجاء سوء تفاهم ، لكنه ثقف نفسه بجهده الذاتى فى صالون الزناتى حلاق الصحة الذى كان يجمع وجهاء القرية ، وحفظ عن ظهر قلب السيرة الهلالية ، وقد نبه المؤلف أن أى تشابه بين شخلول النائب قبل ١٩٥٢ وأى نائب من نواب ما بعد ٥٢ ليس إلا محض صدفة ـ وصار شخلول تاجر القطن والقمح يشتريهما بشروطه قبل أن تثقب البذرة سطح الأرض ، ومقاول أنفار وصاحب أنوال الغزل ، وطاحونة الغلال فى القرية ، ومصنع مسلى فى الفجالة ، وصار من الوجهاء ، وفى نظر أهل القرية (البية شخلول) .

لم تكن العمودية مطلبه . . بل كانت تطلعاته تحوم حول بنت العمدة)السفيرة عزيزة) ذات الأربعة عشر ربيعا ، وبعد أن كان يرمى الفلوس مقدما على محصول

القطن صار يرمى الفلوس على الرجال ، فيوثق علاقته بالباشا مدير الإقليم ، ووقعت الواقعة ، وشاءت المصادفة أن يزوره المدير فى بيته كان شخلول دائما (فى الطالع) والعمدة (فى النازل) إذ ضيعت عليه الغربة تهورات الكرم والجود ، ونفقات حياته هيبة العمودية ، وينفذ شخلول خطته فينقذ عزبة العمدة من البيع فى المزاد ليقدمها مهراً (لعزيزة) التى تصغره بعشرين عاما ، وترفض (عزيزة) أن تتزوج الجلف القبيح ، لكن العمدة نهر الأم المعترضة والبنت العاصية وفرض سلطته ، وبينما شخلول يستعد لحفل الزفاف ، ويتأهب لدعوة الباشا المدير يفاجىء (برفد) المدير ، وتعيين مدير جديد يحتاج إلى وقت لكى يضعه فى جيبه فيشترك فى مظاهرة الترحيب بالمدير الجديد ، ويوزع إبتهاجا بمقدمه ــ زجاجات الشربات من إنتاج مصنعه على المتظاهرين والموظفين ، وقدم نفسه للمدير الجديد هاتفا بحياته ، ولما كان المدير الجديد مرحا وشعبيا فقد هتف بدوره بحياة شخلول ملوحاً بزجاجة الشربات التى فى يده ــ وما أن وصل شخلول إلى القرية حتى وصل فى إثره أمر بالقبض عليه لأن الشربات الذى وزعه فاسد وأصاب الناس بالتسمم والإسهال . . لكنه يفرج عنه بكفالة ، ولما وجد نفسه يخسر المدير الجديد سافر إلى القاهرة ليقابل الباشا المدير السابق ، وضمه الباشا إلى شلة جروبى التى يتزعمها ، وتسقط حكومة الأغلبية ، ويعين الباشا وزيرا فى حكومة الأقلية ، ويزداد تمسك الباشا بصداقة شخلول الذى تكفل بنفقات الأبهة التى يتطلبها منصب الوزير ، وعندما رأت شقيقة الوزير (محاسن) شخلول لأول مرة ظنته السفرجى الجديد وأحتقرته ، لكن شقيقها صحح معلوماتها فعاملته بإحترام ، وصار صديق الأسرة ، وتعاصر ذلك صدور الحكم ببراءة شخلول من تهمة الشربات الفاسد فى معمله التى صرعت ثلاثة أطفال ــ بعد أن اتفق مع أحد العمال على أن يعترف اعترافا مزيفا بأنه الفاعل الحقيقى ، وأن يدخل السجن بدلا منه مقابل مبلغ ضخم . . لكن نغص البراءة على شخلول أن المتهم البرىء لم يحتمل السجن وانتحر . .

وبعد أن استرد مكانته بالبراءة المزيفة ألف لحزب الحكومة لجنة فى الناحية ، ووبر معالى الوزير بوعده وحضر لتهنئته وفى معيته المدير وكبار المسئولين . . غير أن الاحتفال (قلب بغم) وأحتك الفريقان !! حزب الأغلبية ــ وحزب الحكومة ــ ببعضهما ، وأصيب شخلول يطلق نارى ونقل إلى المستشفى ، وكتبت صحف الحكومة عنه أنه مناضل فى سبيل المبدأ والعقيدة . رغم إن أطلاق النار عليه كان بسبب تصفية حساب شخصى مع رجل أكل شخلول حقه ــ وتزوره(محاسن) مع لجنة من سيدات الحزب ، وبعد شفائه يحصل على رتبة البكوية ، ودفع فى مقابل ذلك الآلاف . . ويقرر شخلول أن يتم زواجه بعزيزة بنت العمدة المنضم لحزب الأغلبية ، ويتفق مع أم كلثوم وبديعه مصابينى على إحياء الحفل . . وقد ساءه كثيراً أن معالى الوزير لم يحضر ، وساءه أكثر أن العروس الصغيرة غلبها النعاس قبل أن تتم أم كلثوم الوصلة الأولى . .

وكانت (محاسن) شقيقة الوزير مريضة بالقمار ؛ وقامرت بالمبلغ الذى تركه شخلول عندها ، ثمنا لرتبة البكوية وربحت مالا طائلا ، وأشترت معطف فراء ثمينا هوجم الوزير بسببه ، وسألته صحف المعارضة من أين لك هذا ، وتخسر (محاسن) كل ما كسبته ـ وباعت المعطف وقامرت بثمنه ، وتورطت فى شيكات بدون رصيد تنذر بالفضيحة ، وتناولت صحف المعارضة معالى الوزير بالنقد والتجريح ، وحاسبته على تصرفات أخته ، وصار مهدداً فى منصبه ، ولم يعد أمام (محاسن) من مفر من مأزق الشيكات إلا أن تفاجىء شخلول الثرى صديق شقيقها بأنها تحبه ، وصارا يلتقيان فى شقتها ، وينبهر شخلول بذلك ــ ورغم هذا يتردد ويفكر فى الإنسحاب ، ثم يقر قراره أن الصفقة تتساوى ـ بمعنى أن الأنتخابات على الأبواب ، والدائرة التى تقع فيها قريته ستخلو ، والباشا سيرحب أن يرشح زوج أخته ، ولو صاهر الحكومة ستنصره الحكومة ، وإذا كان شخلول صديقا للباشا فهو أيضا صديق لخادمية (الطاهى والسفرجى) اللذين كانا يقدمان له بحسن نية التقارير عن كل ما يحدث فى البيت ، ومنها عرف أن محاسن حاولت أن تجس نبض أخيها فى حكاية الزواج من شخلول فثار عليها ورفض رفضا قاطعا أن تكون أخته زوجا لهذا الثرى الصعلوك ، ويغضب الباشا الوزير ويجمع أوراقه والقليل من ملابسه ويترك لمحاسن البيت ، ويلجأ إلى مقره السرى فى المنيرة ــ الذى وفره له شخلول وينفق عليه ــ ليراجع هناك ملفاته ، ويكتب التقارير لدار المندوب السامى (على رواقه) ، وبينما هو متفرغ هناك لعمله يرن جرس الباب وإذا بسيدة شابة تتوسل إليه أن يدخلها عنده لحظات لأن نذلا طاردها بسيارته ، ويطمئن إلى أنها لم تعرف شخصيته من صوره ، ويراوده حلم المتصابى ، وتعود الشابة مرة أخرى حاملة باقة زهر تعبيرا عن الشكر لأنه فتح بابه لغريبة وأنه يشبه أباها تماما ، وتعود مرة ثالثة بطعام وينتهى لقاؤهما فى الفراش . . لكنه يستيقظ بعدها منهوك القوى ليكتشف أن الشابة أختفت بعد أن سرقت ملفات الوزارة والتقرير الذى كتبه بخطه لدار المندوب السامى البريطانى . . فيبكى ويندب حظه . . إلى أن يأتيه (شخلول) ويساومه على إسترداد هذه الأوراق الهامة التى أخذتها فتاة الليل التى بدا من الواضح أن شخلول هو الذى حرضها على فعلتها ، ويرضخ الباشا لمشروع زواجه بمحاسن ، ويكون شاهدا العقد اثنين من الوزراء ، ويعود شخلول إلى القرية ليسترضى زوجته عزيزة ابنة العمدة ، ثم يصبح (شخلول) نائبا فى البرلمان بالرشوة والتزوير . وينهى المؤلف روايته قائلا : ــ [. . ولا ينبغى أن تحزن إن قضى شخلول نحبه فإن قبيلة شخلول لم تنقرض من الأرض وأصلها ثابت فى الجمارك والبنوك وشركات الإسكان وتوظيف الأموال ، وفى عمليات المناقصات وهجمات التجريف ، وصفقات إستيراد لحوم الأبقار والفيلة والغزلان والغربان . .] .

وتعكس هذه الكلمات الأخيرة فى الرواية . . والتى تفيض بالمرارة والتهكم ــ الجو العام للرواية منذ سطورها الأولى حيث تتسع فيها دائرة الرؤية لتمثل عصرا بأكمله ، وقد حرص الكاتب فى كل سطورها أن يشير دائما إلى أن هذا العصر الذى يصوره على أساس أن أحداثه تدور أيام الملكية مازل قائماً ، وأننا مازلنا نعيش هذه الصورة التى لم تختلف كثيرا حتى فى أدق تفاصيلها . . وهى أكثر روايات الكاتب شجاعة وجرأة فى إقتحام الواقع والإشارة إلى وجيعتنا فى زماننا هذا ◆

جدلية الزمان في أدب جمال الغيطاني الروائي

محسن خضر

تعد تجربة جمال الغيطانى الابداعية تجربة خاصة ومتميزة فى تطور الرواية العربية . ومنذ مجموعته القصصية الأولى تبدى حرصه على البحث عن نص قصصى جديد عن طريق تحطيم بنية الشكل التقليدى وتمكنه — ومعه جيله المجدد — من تجاوز تجربة الجيل السابق . .

وقد وجد الغيطانى مراده عبر ثلاثية قوامها اللغة/الشكل/التاريخ وتعد أعماله [الزينى بركات] و[التجليات] التجسيد الخلاق لهذه المحاولة حيث تمثلت فيها ملامح التجديد عنده . .

ومن الصعب فصل هذه الثلاثية عن بعضها فالعلاقة بينها علاقة تخليق دائرية تتم عبر تفاعلات جدلية متلاقحة . .

ومن المهم أن نحدد فى البداية الاطار الذى تنتمى اليه أعمال الغيطانى الروائية ، حيث يحسبها البعض — خطأ — على الرواية التاريخية ، فمن الصعب أن نلحقها بروايات عادل كامل ونجيب محفوظ والسحار وفريد أبو حديد وباكثير والجارم والعريان . . واذا كان الكاتب الروائى يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتاباته ، الا أنه هناك فرق لا يستهان به بين الرواية التاريخية والرواية التى تستمد مادتها من التاريخ[١] .

ان تعامل الغيطانى مع التاريخ له سمة خاصة ، ربما لا يدانيه فيها روائى آخر من جيله ، بحيث ينطبق عليه — إلى حد ما — ما يقوله لوكاتش عن روايات ولتر سكوت



« التاريخ عنده يعنى بطريقة أساسية ومباشرة حظوظ الناس ، فاهتمامه الأول ينصب على حياة الناس فى الفترة التاريخية التى يتناولها ، وبعد ذلك يجسد القدر الشائع فى شخصية تاريخية ويبين كيف أن مثل هذه الاحداث ترتبط بمشكلات الحاضر ، فالعملية اذن عملية متماسكة تماسكاً عضويا ، بانه يكتب عن الناس ، ولا يكتب من أجلهم ، انه يكتب من تجاربهم وأرواحهم[٢]

ومن الممكن فى النثر المصرى الحديث خصوصا افراد نماذج من النتاج ذى الشكل الكبير يسعى مؤلفها إلى الاعتماد على التراث بغية الامعان فى التفكير التأملى وفهم الواقع ومحاولة أعطاء الاجوبة عن الأسئلة التى يطرحها اليوم الحاضر وفضلا عن ذلك اعداد مذهب معين للتاريخ القومى . ولخلق العالم الفنى لرواية لهذه تستخدم مادة التراث سواء التاريخية منها أو الاسطورية ولكن نقطة الانطلاق لفكر مؤلف الرواية إنما هو الواقع الراهن . ولدى التعمق فى بواطن الأمور . ينتقى الفكر الابداعى منها ما هو قادر فى رأى المؤلف على ايضاح ما يجرى فى أيامنا والمساعدة فى تحليل المشاكل الآتية للفرد و « المجتمع »[٣]

وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من الروايات هو الاختيار بين أمرين جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية ، وابراز المغامرات الفردية ، أو الاقلال من هذه المغامرات ، ما أمكن ، وإظهار الحدث التاريخى فقط ، بعبارة أخرى ، القضية المطروحة هى العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ ، أو العلاقة بين العام والخاص[٤]

ويعد البعد قضية الزمان هى مدخل إلى تجربة الغيطانى ، والتأكيد على الطابع الزمنى للانسان وما ينتج عنه من أحاسيس ومشاعر[٥] وقد ساعدت ثقافة المؤلف التراثية ووعيه بتناقضات الواقع وحركاته على أن يجيد استيعاب مقولاته بأسلوب فنى ناضج . .

ويعترف الغيطانى بتوقفه المطول عند أشكالية الزمان فيقول :

« أننى عندما كنت اقرأ ابن اياس كنت اتعرف على نفس أسماء الشوارع المحيطة بى فى الجمالية والحسين ، حيث كنت أعيش ، وكثيرا ما كنت أجد نفسى تسميات الحوارى واردة ايضا عند ذلك المؤرخ . مثلا حارة

درب الطبلاوى التى عشت فيها وردت عند ابن اياس الذى يعلل تسميتها نسبة إلى الأمير علاء الدين ابن الطبلاوى أحد أمراء المماليك الذى كان أميرا لغزة قبل أن ينتقل للاقامة فى قصر الشوق ، وربما من تلك القراءات والمقارنات تولدت لدى رغبة فى دراسة المكان فى القاهرة ، مثلا قصر الشوق ، ميدان بيت القاضى ، السكرية . . لماذا سميت هذه الأمكنة بهذه الأسماء ؟ وبنتيجة احساسى بالزمن بدأت تتولد عندى هواية معرفة التحول الذى طرأ على هذه الأمكنة ، فبدأت بتتبع هذا التحول المكانى فى الأسماء والأماكن . وهكذا بدأت دراستى لتاريخ القاهرة العمرانى والاجتماعى دراسة واعية وواقعية[٥]

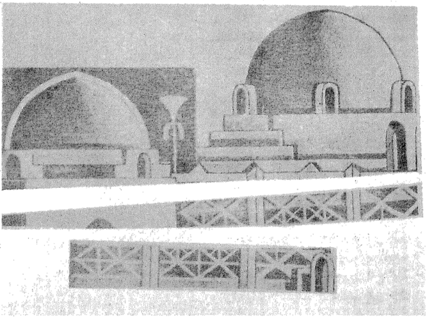
لقد انعكست نشأة الغيطانى فى القاهرة القديمة حيث تتجاور العصور التاريخية المختلفة ، ويقوى الاحساس بالزمان ، وبالامتداد الزمانى للمكان على وعى الغيطانى بالصيرورة الزمانية ، بالجدلية التاريخية ، ووجد من خلال حركة الرجوع الزمانى فى روايته اطارا مناسبا يفرغ فيه مقولاته الحاضرة وخطابه المعاصر ، ليس من خلال اتخاذ التاريخ الماضى تحلية او اطار منعزل بل عن طريق اعادة صياغة علاقاته المادية والمعنوية من جديد وبشكل فنى فريد ، ويعى الغيطانى لأهمية التاريخ بالنسبة لطموحه الفنى الخاص بخلق نص روائى جديد ، فيقول فى أحد محاوراته « منذ فترة بعيدة ، شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية نستمد عناصرها من التراث العربى ، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك ، اهتمامى المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ ، ونشأتى فى منطقة القاهرة القديمة المزدحمة بالأسبلة والمساجد والبيوت »[٦]

ومن هنا لا نشعر بالغربة ونحن نقرأ أحداث « الزينى بركات » عما يحدث فى مصر فى الستينيات ومن خلال تجربة المؤلف الفردية التى ساقته إلى المعتقل لفترة ، وعندما يهدد استقلال الوطن وكيانه القومى بعد الصلح مع اسرائيل ، يكتب الغيطانى « التجليات » وحيث بلغت جدلية الزمان عنده اقصاه ليصب فيه خطابه وهو يرى الوطن يباع ، وأعداء الأمس يجوسون فى شوارعه ، يسلبونه كل شىء ، وحكامه يسلمونه قطعة قطعة لهم فيستحضر الحسين بن على ، ويستحضر عبد الناصر ، ووالد المؤلف ، وتتداخل كربلاء وسيناء ودون أن نحس بالغربة للخطة . . أنه يبحث عن نفسه ، عن وطنه عن الجذور عن البدايات والنهايات وتداخل المستويات الزمنية تلغى جسمه المادى ليتولد زمن فنى آخر ، هو الزمن الوجودى للمؤلف . . . وتتوازى محاولته فى تفكيك الشكل الروائى التقليدى مع محاولته فى تفكيك الأبعاد الزمنية المعروفة ، وأذابة الزمن يحتم زلزلة الواقع فيتداخل الممكن مع المستحيل ، والخيال مع الواقع ، ويقف القارىء فى تلك المرحلة بين الواقع والخيال ، بين المستحيل والممكن ففى « الزينى بركات » نجد أن الوحدات الكبرى هى السنوات ، فالرواية تعفها المدة الزمنية بين عامى ٩١٢ ، ٩٢٢هـ . غير أن التسلسل الزمنى الصارم الذى يتبعه ابن اياس لا يجد ما يقابله فى الرواية ، فالرواية تسير طبقا لتسلسل زمنى معكوس فتبدأ فى ٩٢٢ ثم تعود إلى سنة ٩١٢ ، فيتأرجح النص بين الماضى والحاضر والمستقبل ، ولهاتين البنيتين وظيفتان مختلفتان ، فالأولى منها لا تهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمنى فى موضوعيته ، أما الثانية فانها تتضمن علاقة جدلية بين الماضى والحاضر . فاذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضى فاننا نكون قد ألمحنا ضمنا إلى أن الماضى قد يفسر هذا الحاضر ، أو أن الماضى يتضمن مؤشرات وخصائص تقابل ما فى هذا الحاضر الذى يمثل مشكلا مطروحا فى بداية النص يتمثل فى صف القاهرة الذى يقع فى سنة ٩٢٢ : « أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين ، مطروحا فوق ظهره ، ينتظر قدراً خفيا » وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢ ، ويقدم ملابسات تسلسل الأحداث ، وينطوى هذا التسلسل المعكوس على فرضية أن الماضى يفسر الحاضر ، أو أن الماضى قد يؤدى إلى الحاضر[٧] وإذا كانت مقولة همنجواى صحيحة « أن الرواية بحث عن الصعوبة فى النفس البشرية » فالصعوبة والجهد الذى يبنى به الغيطانى عالمه الروائى يتيح للنقد قراءة ثرية ومتعددة لنصوصه بعالمها الغنى الخلاق شكلا ومضمونا .

وإذا كان بطل الغيطانى بطلا مأزوما فى واقع معقد يبحث عن الحقيقة المطلقة فى عالم آخر ولكنه لا يقطع الخيوط مع عالمه المادى الأصلى .

فيتداخل عنده ــ فى الزينى بركات والتجليات ــ المستويات الزمانية المختلفة (الماضى والحاضر) بدرجاتها المختلفة ، أما المستقبل فله أشكالية خاصة فى أعماله سوف نرجأها قليلا . .

ففى « الزينى بركات » يتداخل عصر فى عصر على بعد ما بينهما من حيث الأحداث والأشخاص وينشأ تناقض داخلى معقد للتركيب السردى الذى يجمع ما بين الأسلوب وبعض اشكال التأليف من أخبار الوقائع التاريخية القديمة وفن الرواية السيكولوجية ويعود الفضل فى ظهور هذه البنية فى التركيب فضلا عن القصد الواعى لدى المؤلف للمقابلة بين السرد التاريخى



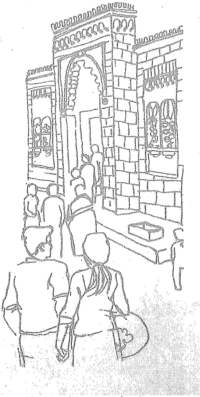


العربى القديم المبتكر والأصيل وتأثيرات الأسلوب الغربى بتياراته الشكلية وكذلك ضرورة اللجوء إلى لغة الغموض والابهام بسبب التعرض لفترة آنية . ومواضيع حساسة بشكل حاد إلى كون هذه الرواية تعرض فهم الغيطانى للعملية التاريخية بحيث أنها تعكس من ناحية الاستمرار المتصل والتبدل المتواصل وتوارث الأحداث زمنيا ومن جهة الأخرى وحته التجربة القدرية المنسجمة كرافدة مع الخبرة التاريخية للبشرية جمعاء[٨] أما فى (التجليات) فيخوض الغيطانى تجربة أشد تعقيدا ، وينتقل عبر تواتر زمنى متداخل ومكثف ، بل وتكشف الشخوص عن أخرى مغايرة لها ولكنها تحمل نفس الرمز ، وتهيىء له امكانات الرموز الصوفية واللغة الصوفية الثرية تحقيق ذلك التحول ، فيتحول زمن (كتاب التجليات) من زمن روائى حدثى موقوت مع الوحدات المكانية إلى زمن رمزى صوفى مغلق على ذات السارد (الرواى) ومفتوح على التداعى . ويتم هذا التحول من خلال عملية سردية توليدية لوحدات مكانية أخرى واللجوء إلى فعل التجلى فى شكل لازمة سردية تتكرر بدون توقف ، وتصير بمثابة مكون بقدر ما يدفع بعجلة تنامى الحدث الامامى ، بقدر ما يذكر بنقطة البداية والانطلاق فى كل مرة وفى كل نص من النصوص المؤلفة المتراكبة[٩]

وفى (رسالة فى الصبابة والوجد) نجد أن دوران الزمن يزعج البطل طوال الوقت ، لأنه يجعل كل شىء يحمل فى ذاته نقيضا لنهايته ، وهذه الحقيقة أفسدت عليه حياته وفوتت عليه فرصة الاستمتاع بأية لحظة جميلة[١٠] .

● التحول .. والصيرورة

ثمة اشكالية تتبدى فى روايات الغيطانى الأخيرة ومنذ « الزينى بركات » بالتحديد وهى تحول الزمن ، وتغير الحالات والأحداث ، وبالطبع لا يطرحها بشكل فلسفى معقد ، وحيث ثقافته تنحو نحو التاريخ أكثر من الفلسفة ، ولكننا لانستطيع أن نتجاهل تقاطع حركتى الفلسفة والتاريخ ، لأن كلا منهما يتضمن الآخر داخله بشكل أو آخر ، ولكن الغيطانى فى معالجته لحركة الواقع الماضى



يحمل اشكالية التحول معه بالضرورة ، فالآثار والمعالم والأطلال التى نشأ بينها فى حى الجمالية تطرح السؤال باستمرار : أين ذهبوا من ذهبوا ؟ ولماذا تبدلت الأحوال بالكبراء والحكام والسلاطين ولم تتبق الا شواهد هم وآثارهم ؟

يعبر عن حيرته من اشكالية التحول والتغيير فى « التجليات »

قالت : ماذا يحيرك ؟

قلت : تبدل الأحوال

قالت : ما يبلى وما يزول

قالت : وماذا ؟

قلت ! ثم ما من يقين باق

قالت : ثم ماذا ؟

قلت : عكوفى على الأمانى ، وانقضاء الأوقات قبل تحققها

قالت : ثم ماذا . ثم ماذا (ص ٢٢)

ويعبر المؤلف فى أكثر من موضع من الرواية عن حيرته أمام مشكلة التغير والتحول (بالمعنى المادى وبالتالى المعنى الوجودى)[١١] فيقول فى موقف منها كاشفا عن حيرته :

قلت : التحول ، والتغير ، والتبدل ، تحيرنى الأشياء فى تفرقها ، وتجمعها ، فى اختلافها ، واتفاقها ، الطاعة والعصيان ، الربح والخسران ، العبد والحر ، الحياة والموت ، الوصول والفوت ، النهار والليل ، الاعتدال والميل ، البر والبحر ، الشفع ، الوتر ، الصحة ، المرض ، البداية ، النهاية ، الفرح ، الحزن ، الروح والشبح ، الأرض والسماء ، التركيب والتحليل ، الكثير والقليل ، الغداء ، الأصيل ، البياض والسواد ، الرقاد والسهاد ، الظاهر والباطن ، المتحرك والساكن ، اليابس واللين[١٢]

ويزيد الأمر صعوبة ، هو أن التغير يحمل معه نقيض الحالة الأولى ، مما يوسع مساحة الأغلاق والحيرة . .

ومن ناحية أخرى تطرح رواياته ــ وبالأخص ــ التجليات عملية الصيرورة طرحا خلاقا ومعقدا فى نفس الوقت ، فاذا كان التحول تعنى حالة مؤقتة الا أنها لحظة نسبية ــ فى نفس الوقت ــ داخل دائرة الصيرورة بالمفهوم الجدلى الواسع ، فالتحول عنده عرض للصيرورة ، والتبدل ضرورة لتحقيق الصيرورة فى مدى

أعمق . . والتجلي يتيح له عبر اذابة الحدود الزمنية الفاصلة أن يتكشف المطلق بصورة أوضح . . « تجلت لى لحظة ميلاد أبى ، ولحظة ميلادى ، ولحظة رؤية أبنى لأول مرة ، ورأيت نفسى أوحد ثلاثة مرات فى ثلاث أماكن أتلقى ببصر واحد ، وأفهم بعقل واحد[١٣] والتجلى حيلة فنية تمكنه من تجاوز الأزمنة ، وعبورها فى حرية واسعة ، وتداخل الرموز وما يعينه ذلك مع اثراء العمل ، بل وتطرح قضية وحدة الوجود بشكل واضح . .

« عدت إلى أبى ، هفهفت حوله وهو يركب مع صاحبه عربة بضاعة فى قطار بطىء يتجه إلى مصر . . تهاديت بجوار ركب الحسين السارى الى الكوفة ، تأكد لى هرب جمال عبد الناصر من سجنه ، تنقلت وتتابعت حركتى ، تشتد رؤاى ، يعود الحسين إلى جوارى »[١٤]

نحن إذن أمام ثلاثة أزمنة مختلفة فى روايات الغيطانى (الرواية/التاريخ) : الزمن المادى المعروف ، الزمن الوجودى الخاص بالمؤلف والذى يختلف عن الزمن العادى ، ولكنه يعبر عن وينسجم مع مكونات الأحداث ثم الزمان « المتخلق » الذى يتولد عندنا من تجاور النوعين الزمنين السابقين (المادى والوجودى)

كما يمكننا أن نترجم علاقة التحول بالصيرورة كما تكشف عنها قراءة « التجليات » مثلا من خلال شكل مبسط يحدد انضواء التحول داخل رحم الصيرورة/المطلق وفى نفس الوقت يتحدد للتحول وجوده الخاص نسبيا على النحو التالى

وينفى الغيطانى ذاته أن يكون العالم ثابتا بل هو متغير « لكن أرى أن هناك وحدة التجربة الانسانية مع اختلاف التفاصيل والأزمنة ، أن انشغالى بالزمن هو أساس تجربتى »[١٥]

فدائرية الزمن تتيح له توازى سيدنا الحسين وجمال عبد الناصر ، وتوارى معاوية والسادات ، وتوازى الحسين ووالد المؤلف فى حركة جدلية مشهرة ترتكن إلى صيرورة خفية تستوعب التحول داخلها ، وتفتت جزئياته فى مسار حجرى فلسفى أكبر هو حجرى الصيرورة ، ويجعل من زمن كربلاء مماثلا لزمن سيناء ٦٧ ، ويجعل بينهما كونين متطابقين وفى « الزينى بركات » تلاحظ سامية اسعد « أن حركة الزمان فى الرواية دائرية ، تنتهى إلى النقطة التى بدأت فيها وهى ان كانت توحى بشىء فانما توحى بالاستمرارية والتكرار ، بالرغم من وجود نهاية لرواية الزينى بركات »[١٦] وتدوير الزمان فى جدلية خلاقة نراها فى التجليات فى أكثر من موضع ، وتكاد أن تتداخل الملامح :

« من خلف عبد الناصر فى حكم مصر ــ لعنه الله ــ أقبل فبقى فى الخلف ، جبانا كعهده فى عمره ، يدبر ويدفع بغيره لينفذ ، وفى الوقت الملائم ينجو بنفسه ، كان فى عدة آلاف من الجنود ، وخدام الاحتكارات الأجنبية ، جنود يرتدون الحرب فى زمن ابن معاوية قاتل الحسين . وجنود يرتدون الزى الخفى للموساد ، ومقاتلين من قوات الإنتشار السريع الأمريكية ، ومرتزقة مجهولى الهوية ، وأرباب بنوك ، وأصحاب شركات للمياة الغازية ، ومقاولين ، وسماسرة ، وتجار أثار »[١٧]

ويلمح سيد البحراوى إلى حركتين فى نصوص الغيطانى ، حركة للحاضر وحركة للماضى « أن الغيطانى يسعى إلى الاتحاد مع الآخر كمثال ، ومع الماضى كمثال ايضا ، وكلاهما يمثل جانبا من الذات ، الذات المفقودة والتى تسعى لا كتشاف نفسها عبر هذين النقيضين »[١٨]

ويتيح التعامل مع التراث ومحاولة استلهامه خلق اشكال فنية جديدة متفرقة تعبر عن واقعنا تؤدى لتطوير الرواية العربية بالضرورة . ◆



هوامش :

(١) محسن خضر : محمد فريد أبو حديد ، روائى كتب التاريخ ، مجلة الكويت ، عدد ٧٠ ، الكويت يونيو ١٩٨٨ ص ٥٠

(٢) Lolko cs'gearg ; The historical Novel, panguin Books, 1962, pp 340 —— 3411.

(٣) كيريتشنكو : بحوث سوفيتية جديدة فى الأدب العربى ، دار رادوغا ، موسكو ١٩٨٦ ، ص ٢٠٧

(٤) سامية أسعد : عندما يكتب الروائى التاريخ ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ، القاهرة يناير ١٩٨٢ . ص ٦٨

(٥) محمد السيد عيد : رسالة فى الصبابة والوجد ، محاولة روائية فى رحاب التصوف ، مجلة الهلال ، القاهرة فبراير ١٩٨٨ ص ٨٥

(٦) جمال الغيطانى : من باب زويلة إلى باب الفتوح ، مجلة المقاصد ، العدد ٢٤ ، بيروت أبريل ١٩٨٤ ص ٦٨

(٧) جمال الغيطانى : بعض مكونات عالمى الروائى ، مجلة الآداب ، بيروت فبراير ١٩٨٠

(٨) سيزا قاسم : المفارقة فى القص العربى المعاصر ، مجلة فصول ، القاهرة يناير ١٩٨٢ ص ١٤٦

(٩) كيريتشنكو ، مرجع سابق ص ٢١١

(١٠) قمرى البشير : صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات ، الأدب والفنون ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثانى ، القاهرة يناير ١٩٨٥ ص ١٢٣

(١١) محمد السيد عيد ، مرجع سابق ص ٨٥

(١٢) صفحات ٤٥ ، ٥٢ ، ٦٣ ، ٦٨ ، ١٠٣ مثلا

(١٣) صفحة ٤٥

(١٤) صفحة ٦٦ .

(١٥) صفحة ١٧٢

(١٦) ندوة بحزب التجمع لمناقشة التجليات فى ١٩٨٦/٤/١٧ .

(١٧) سامية أسعد ، عندما يكتب الروائى التاريخ ، ص ٦٨

(١٨) التجليات ص ٢٧٦

(١٩) سيد البحراوى : رساله فى الصبابة والوجد ، مجلة أدب ونقد ، حزب التجمع ، عدد ٣٧ القاهرة ، مارس ١٩٨٨

ثروت أباظة في الرواية العربية

د . عبد العزيز شرف

فى هذه الصفحات التمهيدية نطرح عدداً من الافتراضات العلمية حول دور ثـروت اباظة فى الرواية العربية ، ولاسيما ان بعض النقـاد يذهبـون إلى أن القصـة قـد انتهت بـانتهاء عصـر القصائـد الملحمية ويؤكـد هؤلاء أن العصر الذهبى للروايـة النثرية الذى بدأ بفيلـنج وريتشارد سـون قد بلغ أوجه فى مطلع هذا القرن ثم اخذته جذوته تخبو رويداً حتى شارف هذا الفن نهايته فى السنوات الأخيرة . .

ويضع (لوى روين) أمامنا اجابات كثيرة على التساؤ ل التالى : إذا كانت القصة قد ماتت فمن الذى قتلها ؟ .

فالبعض يقول ان عصر القصة النثرية قد ولى وان القصة ظاهـرة من ظواهـر القرن التـاسع عشـر نشأت وتـرعـرعت كنتيجـة لانهيار التركيب الطبقى فى ذلك العصر . وهناك من يقولون ان الازمنة الحديثة بما فيها من تنافر وازمات لا تنتهى لم تترك مجالاً لهذا الفن الطريف ، فالحقائق اليومية الآن هى فن الواقع اغرب مما جادت به قـريحة أى كاتب من كتاب القصة فى الماضى ، ولهذا السبب فـإن عصرنـا هو عصر النـثر غـير القصصى أو بعبـارة أخرى هـو عصـر (الريبورتاج) وزيادة على ذلك فإن الصحافة والتليفزيون قد هيأ كل منها لثقافتنا أنواعاً من الفن كفيلة بأن تعكس الحقائق المعاصرة بطريقة أكثر دقة وواقعية عما يمكن أن يفعله النثر القصصى .

هذه الآراء التى تذهب إلى أن القصة قد ماتت ، لا تنطبق على واقع الحياة الحديثة فحسب ، وإنمـا هى ــ على حـد تعبير (لوروين) ، تصدق أيضاً على تلك الأزمنة التى يقال ان القصة قد بلغت خلالها ذروة مجدها ولذلك فإن القول بموت القصة باطل من اساسه . ذلك أن هذا الفن يمر بمرحلة من مراحل اعادة التنظيم وشحن الطاقات الادبية .

وما يسمى : «بالقصة الجديدة» لا يخرج عن كونه محاولة (جبارة يقوم بها جيل جديد من الأدبـاء للتخلص من سيطرة كتـاب القصة العظام من أمثال مارسيـل بروست وجيد وكامى) . . وكذلك يمكن القول ان ثروت اباظة منذ (ابن عمار) وحتى (نقوش من ذهب ونحـاس) يسير فى رحلة البحث عن حـل دائم للمشكـلات التكنيكيـة فى الرواية العربية . وهـو يقطع هـذه الرحلة بوعى نقدى فى رؤ ياه الابداعية الأمر الذى يدفعه إلى (التجريب) بهدف تحقيق «ميلاد الرواية العربية الخالصة» وهو لذلك يصرح ان : «الـرواية والقصـة والمسرحيـة الـوان وافـدة إلى الأدب العـربى ، واعتقـادى ان واجب الأدباء المحدثين ان يثبتوا هذه الألوان الوافدة فى الأدب العربى» .

وقد قال الدكتور زكى نجيب محمود فى حديث رائع له أنه لا يكفى ان تنادى بتثبيت الألوان الوافدة وإنما لابد ان تعمل على ذلك بأدبك انت الذى تنشئه .

وتأسيساً على هذا الفهم ، يمكن القول ان الدور الكبير الذى يؤ ديه ثروت اباظـة للابداع الروائى والقصصى فى ادبنا هو أنه من بداياته الأولى وحتى اليوم حريص على تأصيل هذا الابداع فى الأدب العربى ، وهو لذلك يرى ان بعض النقاد حين ينظرون فى قـواعد هـذا الابداع إلى النقـد الغـربى ، يظلمون الأدب العربى ظلماً فادحاً . بل هو ظلم فادح للأعمال العربية التى تنتسب إلى لون أدبى نشأ فى الغرب ولم يكن موجوداً فى التراث العربى .

فنحن حيـن ندخـل الـروايـة والقصـة والمسرحيـة من الأدب الغـربى إلى الأدب العربى لسنا ملزمين ان نحافظ على اصول هذه الفنون فى ارضها الأصيلة فمادامت قد انتقلت إلى تربة أخرى ومناخ آخر أصبح حتماً عليها ان تشكـل بالجـو الذى انتقلت إليه .

بل ان هذه الألوان نفسها قد تغيرت فى الغرب وتشكلت مع كل جيل دون ان تفقد معالمها الأصيلة بل لعلها ازدادت قوة ومناعة وقيمـة بالتشكيـلات الجديـدة التى تحولت إليها .

فـالسرد القصصى فى الـرواية والقصـة يختلف فى اوروبا والعالم العربى عنه فى روسيا كما يختلف عنه فى مصر .

«فلو قرأت لتولستوى لوجدت لوناً آخر غير لون ديكنز . والبلاد التى نشأ فيها الفن الروائى والقصصى غير بلادنا التى عرفت القصص حكايات مروية فى ندوات السمر ثم عرفته فى القرآن الكريم عبرة وعظة ثم عرفته حواديت فى الف ليلة وليلة ولذلك لم يكن عجيباً ان نجد نجيب محفوظ مؤ صل

الفن الروائى العربى حين ينقل تيار الوعى أو المونولوج، الداخلى فى رواياته الأولى يتحرى أن يغير من شكله الذى عرف به الغرب إلى لون يستطيع القارىء العربى ان يسيغه وبهذا استطاع تيار الوعى ان يعيش فى الرواية المصرية .

وقد يفكر الكاتب ان يروى قصته كما كانت تروى شهرزاد قصصها وقد يعطى هذا النوع من السرد عمقاً شرقياً للعمل الفنى نفتقده ولا نجده فى الأدب الغربى كافة .

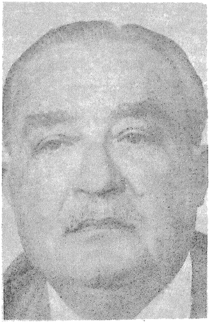
فما دمنا قد ادخلنا المسرحية والرواية والقصة فى ادبنا فهى اذن قد اصبحت ملكاً لادبنا ولذوقنا نحن فيها غير مقيدين بأحد ولا بالمصادر التى أخذنا منها هذه الألوان من القصص .

وليس هذا جديداً فالموشحات الاندلسية دخلت التراث العربى واصبحت جزءاً منه ولا يقول احد اليوم أنها غريبة عن التراث . . » .

وهو لا ينكر ان هذا يحتاج إلى جهد كبير وإلى تبصر واع بالتراث الروائى والمسرحى فى الغرب والشرق على السواء ، ولكن متى كان الفن شيئاً مريحاً ، إنما الكتاب فيها يرى رهبان فى محراب الفن يقدمون ارواحهم ولا يعودون من الجزاء إلا بالقليل وما هو أقل من القليل .

فهو ــ يفصح ــ فى نقوش من ذهب ونحاس ــ عن ان القصة ليست شيئاً بنفسها ، وهى لا تكون قصة إلا إذا قرئت ، والصنعة الفنية وحدها هى التى تجعلها مقروءة . .

وليس بخاف ان التكنيك الروائى ــ كما يقول دى فوتير ــ مسألة تجريبية إذ لا توجد له قواعد ثابتة ، ومما لا شك فيه أن جميع تجارب التكنيك فعالة . فهل تحدث اثراً ؟ إذا فعلت فهى صحيحة ، ولابد ان يمضى القارىء فى القراءة بايمان حتى النهاية التى يضعها القاص وكل ما يقوى ويزيد هذا الايمان ليبلغ تلك النهاية فهو صحيح . ولو حدث تأثير قوى فإنه قد يشع بالايمان فى فقرات لم يكن فى الامكان تطبيق أى قواعد عليها ، والسخرية المتعمدة بالقواعد التى قد تكون فى موضع آخر ضمان نجاح الفنان هى فى الحقيقة جزء من مهارة القاص الماهر .



يستهل ثروت اباظة (نقوش من ذهب ونحاس) بقوله :

«هى قصة ذات عروق بعيدة فى اغوار الزمن ، لست بطلاً من أبطالها ولكننى احب ان احكيها . . كيف احكيها وأنا لست واحداً من ابطالها . . هل يهمك كثيراً أن أكون من أبطالها مادمت سأرويها لك لن اقول لك من واقع الحياة فلا احب أن أكون سخيفاً إلى هذا الحد ولكننى فى الواقع لست أزعم ان كنت أنت تحب الرواية من واقع الحياة أو من واقع الخيال . يقول الروائيون إن أهم شىء فى العمل الفنى أن يكون مقنعاً ولا يهم من بعد المصدر الذى يصدر عنه ولكن الحياة حين تؤلف لا تحاول ان تقنع ، إنها تؤلف وتنفذ مؤلفها على الحياة وعلى صلات الناس بعضهم ببعض وعلى بدايات حياتهم وعلى نهاياتها ولا يعنيها فى شىء أن تكون مقنعة أو غير مقنعة والناس . . الناس جميعاً فى كل مكان شهود فى كل قصة وابطال فى كل قصة وقد تلهيهم الأحداث عن محاولة الفهم وقد يفكرون والذين يفكرون هم الأغبياء لأنهم لن يبلغوا من تفكيرهم إلى ما تصبو إليه نفوسهم من طمأنينة ، بل هم سيزدادون حيرة وقلقاً بل قد يزدادون سخطاً وتبرماً ولا تعنى الحياة فى كثير أو قليل بحيرتهم أو قلقهم أو سخطهم أو تبرمهم وتجرب فيهم وما يعلمون .

كتجربة الطب فى الأرانب ، ولكن هل تجرب الحياة حقيقة كتجربة الطب ان الطب حين يجرب يحاول ان يصل إلى نتيجة معينة من تجربته فإلى أى نتيجة تحاول أن تصل الحياة . . يبدو أننى سأصبح غبياً كهؤلاء الذين يفكرون . . عادة ساذجة عادة التفكير هذه . . وكلما ازداد التفكير عمقاً يكون صاحبه أكثر سذاجة .

فالأذكياء وحدهم هم الذين يعرفون الا أمل ان يصلوا بتفكيرهم إلى نتيجة مؤكدة واضحة المعالم ، ولكن هناك أنواعاً من التفكير لا بأس بها . . منها ذلك التفكير الجاد الخطير الذى كان يستغرق راشد بك برهان وهو جالس بمكتبه الضخم فى سرايته الواقعة بشارع خيرت . . كان راشد بك يريد ان يسافر إلى اوروبا وهو يبحث عن مواعيد السفن المسافرة وهو حريص على ان يسافر على أول باخرة . . فقد تشوق إلى باريس وإلى اصدقائه هناك ولست فى حاجة إلى ذكاء لتعلم ان هؤلاء الاصدقاء إنما هن صديقات ولكن الحشمة تحتم ان نكتبها اصدقاء . . . انهن كثيرات هؤلاء الاصدقاء .

ومهما تكن المشكلة التى يواجهها قصاص العصر الحاضر كما نتصور أنها واجهت من قبل قصاص العصر الماضى ــ فإنه ــ كما تقول فرجينيا وولف ــ يجب على لقصاص أن يبتدع الوسائل التى تجعله حراً فى تسطير ما يختار . كما أنه يتحلى بقدر من الشجاعة يمكنه من ان يقرر ان (هذا) الشىء لم يعد يهمه بعد بقدر ما يهمه (ذاك) . ويبنى على (ذاك) وحدة أعماله . إذ أن هذه الأشياء الجديدة التى يهتم بها المحدثون هى التى قد تكون قابعة فى اعماق النفس . وذلك ما فعله ثروت اباظة فى روايته الجديدة (نقوش من ذهب ونحاس) ، فما يلبث ان يستهل الفصل الثانى منها بقوله : «المفروض ان اروى لك فى هذا الفصل موقف خديجة من هذه الخطبة ويمكن أن أروى لك هذا الموقف بطرق عدة . . فمثلاً استطيع ان أقول أن خديجة كانت تحب ابن خالتها عزت بهادر الذى نشأ معها منذ الطفولة الأولى وكان يقاربها فى السن ومادمنا نتكلم عن هذه الطبقة من الناس فالمفروض ان أقول لك أنه يهوى ركوب الخيل ويجيده وأنه طلق اللسان ــ بالفرنسية طبعاً ــ وان لغته العربية لا تكاد تستقيم وأنه ممشوق القوام تافه العقلية لا يفكر إلا فى اتفه الامور واسخفها . وأكون بذلك سائراً وراء كل من كتب عن هذه الطبقة .

أو كان من الممكن أن أقول لك مثلاً ان عثمان باشا فكرى دخل إلى ابنته فقال لها :

– ابشرى يا خديجة . . عندى لك عظيم خبر .

– صحيح يا بابا .

وطبعاً حين تقرأ بابا لابد لك أن تشد الباءين فهكذا تنطقها ممثلات السينما فى افلامنا المصرية . . نرجع الآن إلى الحوار الذى كان من المفروض أن اقدمه إليك . .

يقول الأب وقد تهلل وجهه بالفرح :

– جاءك عريس لا مثيل له فى مصر .

وهنا كنت سأحتار كيف أكمل المشهد . . هل ستطرق خديجة فى حياء أم تراها ستقول :

– من ؟

وعلى الحالين كان عثمان باشا يقول :

– راشد بك برهان . .

وكنت سأحتار أيضاً كيف تتصرف خديجة بعد هذا هل كانت ستسأل اباها عن العريس واحواله جميعاً من شكل وعمر . . وطبعاً لا داعى للسؤال عن الشهادة أو الثقافة فقد كانت هذه الاشياء فى ذلك الحين بعيدة عن مجال السؤال عن السيدات وتوشك ان تكون كذلك عند الرجال أيضاً .

أم تراها كانت ستطرق حياء وخجلاً وتقول الجملة التى لم يستطع كاتب حوار ان يغير منها شيئاً على طول السنين .



– اللى تشوفه يا بابا .

ولعلى كنت سأخرج من هذه الحيرة بوسيلة أكثر يسرا وأقرب إلى منطق الأمور فاجعل خبر الخطبة ينتقل إلى الابنة عن طريق أمها وانتهز هذه الفرصة لأقدم إليك كل ما لم تعرفه بعد عن راشد بك برهان على لسان الأم .

ولكن ما العجلة فى تعرفك على راشد بك برهان ولماذا لا نتكلم عن خديجة قليلاً . . فانت لم تعرف عنها إلا أن عينيها جميلتان ولكنك أنت لم تعرف مثلاً أن قوامها فارع ورشيق لا تطغى عليه نحافة ولا يفرط عليه سمن وهى ذات شعر ناعم إذا اطلقت عنانه هدر على كتفيها فى عربدة طاغية وجبينها عريض فيه ذكاء وعيناها اللتان عرفت أنهما جميلتان فيهما جرأة وفيهما تطلع إلى المستقبل فى وثوق الذكى وفى فتور الانثى وانفها دقيق مائل قليلاً إلى الخد الأيمن هذا الميل الذى يراه بعضهم جمالاً ويراه بعض آخر عيباً فى جمالها الفاتن . . وان كنت من الذين يحبون ان يوصفوا بالمثقفين فلعلك تحب ان تعرف شيئاً عن ثقافتها . . قرأت كورنى وراسين وفولتير وهيجو وفلوبير وروسو حتى اعترافات روسو قرأتها وقرأت شكسبير مترجماً وقرأت ديكنز وهاردى وتولستوى وديستوفسكى . . اظنك عرفت الآن أنها كانت تحب القراءة وكانت تعبد الشعر فقد كانت تحفظ روايات كورنى وراسين جميعاً وتحفظ كثيراً من شعر هيجو ولم تكن تميل كثيراً إلى مضحكات موليير . . كانت القراءة عندها هى الوسيلة التى تفتح لها النافذة على عالم لم يكن من الممكن أن تخالطه أو تندمج فيه . . فقد كان الحريم جزءاً منفصلاً عن المجتمع فى ذلك الحين . . يحركه من داخل البيوت ولكنهن لا يشاركن فى حركاته .

وهذا الاتجاه عند ثروت اباظة يجعلنا نتفق مع (دى فوتو) فى ان تعريف (كونراد) المشهور للقصة بأنها (تجعلك تسمع ، تجعلك تشعر . . وقبل ذلك كله تجعلك ترى) . ليس فيه الحقيقة كلها ، فالقصة تترك المنطق الداخلى للشىء مسموعاً ومحسوساً ومرئياً . واهم من ذلك أن هذا التعريف يغفل الحالة الديناميكية التى شرحها ، دى فوتو وهى ارتباط القارىء بهذا المنطق الداخلى ، ذلك أن القصة كما نرى عند ثروت اباظة تجعلك تسمع وتشعر وترى إلى حد تصديقها ، فهى تربطك بالاحداث فى الصفحات والعلاقات بالشخصيات بطريقة تجعلك تحس فترة من الوقت ان منطقهم وعواطفهم مرتبطة بك . ولعلنا نجد هذا المعنى أوضح ما يكون عندما نقرأ استهلال الفصل الرابع من (النقوغ) : (لماذا يتوقف العقل عند بعض الناس ويتصرفون تصرفات حمقاء مع أنهم من ذوى العقل الراجح الذى استطاع ان يمكن وينزلهم منزلة محترمة عند الناس .

لو أن أحداً سأل زكريا باشا حسام الدين على سبيل الاستشارة ما رأيك فى زيجة الزوج فيها فات الخمسين منذ ست سنوات وهو يحث الخطى نحو الستين . والزوجة فيها تمشى الهوينى إلى العشرين من عمرها لم تكملها لكان جوابه متسماً بالعقل والرزانة وبعد النظر . فالمسألة لا يختلف فيها عقلان على شىء من الرجاحة أو على الأقل لا ينعمان بالغباء الشديد .

ولكن العجيب أن زكريا باشا حسام الدين هو نفسه تزوج الأنسة سهير ممدوح كريمة ممدوح عزت باشا أما زكريا باشا فهو مستشار فى محكمة الاستئناف عرف بعلمه الواسع بالقانون بل وعرف أيضاً بحبه للأدب وكثيراً ما كانت احكامه قطعاً أدبية تغنى بها المحامون خاصة الذين صدر الحكم فى صالحهم وهو موسع عليه فى الرزق واسع الافق عميق النظرة ولهذا لم يكن عجيباً أن يصبح وزيراً . وقد سر بهذا لأنه كان يفكر منذ زمن ان يترك القضاء الجالس إلى القضاء الواقف ولعله فى ذلك تأثر بالقصة التى تروى عن أحد مشاهير المحامين فى فرنسا وكان ابنه يعمل فى القضاء وكانت سمعة ابنه أيضاً عظيمة فقد عرف عنه أنه من احسن القضاة وفى يوم سأل أحد الصحفيين المحامى .

– لماذا تعمل أنت فى القضاء الواقف بينما يعمل ابنك فى القضاء الجالس فأجاب المحامى الذكى :

– لو استطاع ابنى الوقوف ما جلس .

واغلب الأمر أن الأب كان يريد من ابنه أن يعمل معه فى المكتب الكبير ليظل محتفظاً بمكانة المكتب بعد وفاته والراجح أن الابن كان يفضل العمل فى القضاء بطبيعة مواهبه . . ايا كان الأمر فالمؤكد ان زكريا باشا تأثر بهذه القصة واراد ان يقف عن

كرسى القضاء ليصبح محامياً واثقاً من عمله القانونى ومن لغته فى وقت معاً .

وهكذا جاء تعيينه فى الوزارة خير طريق يخرج منه إلى مقاعد المحامين . . كان زكريا باشا قد تزوج من أول حياته نعيمة هانم شهاب بنت مجدى باشا وقد انجب منها ابنها عدلى .

ولكن زكريا باشا كان يحب النساء وكان بارعاً فى الحصول عليهن . والطريق تجمع أصحاب القصد الواحد ، فلم يكن عجيباً أن يجمع طريق النساء بين الباشا زكريا والبك راشد فكانت صداقة ، قوامها الأول وقد يكون الاهم النساء .

ولكن راشد صاحب مصالح كبيرة والباشا زكريا حين ترك الوزارة إلى المحاماة اصبح يتمتع بنفوذ كبير واصبحت الأبواب التى لا تفتح لغيره من المحامين تفتح له . ولراشد عين يقظى كعين الصقر تدرى اين يكمن الخير لها فقضايا راشد تنتقل اذن من تلقاء نفسها إلى مكتب الباشا وتزداد الصداقة توثقاً .

لعلك الآن تعجب ان ذكرت كل شىء عن الباشا أو أكاد ولم أذكر شيئاً عن زوجه الأولى نعيمة هانم شهاب ولا عن زوجه الثانية الانسة سهير حمدى .

وما كان لى أن أذكر شيئاً عن واحدة منها دون تفصيل لا يقبل الاجمال) .

وهكذا يضعنا ثروت اباظة فى عمله الجديد أمام المشكلة المركزية للسرد القصصى وهى مشكلة تخص صلة الكاتب بعمله . ففى المسرحية يكون الكاتب غائباً ، فهو قد اختفى وراءها غير أن الشاعر الملحمى يروى القصة مثلما يرويها حكواتى محترف ، واضعاً تعليقاته ضمن القصيدة مقدماً السرد المناسب ، باعتباره يتميز عن الحوار) باسلوبه الخاص .

وقد قام ثروت اباظة بدور الشاعر الملحمى فى عمله الجديد (نقوش من ذهب ونحاس) متجاوزاً الطريقة التقليدية والطبيعية) فى السرد . فالكاتب حاضر فى جانب عمله الفنى متصل بقارئه ، يريد له أن يندمج فى الحدث ، وان يقف على دوافع الأفعال والتأثر بها .

فثروت اباظة يتجاوز مجرد التعرف الارسطى ، كما يتجاوز نظرية زولا فى نقل



قطاع الحياة موضوعياً ، فليست الرواية عند ثروت اباظة عالماً مستقلاً يتأمله القارىء على أنه محوط بصفحات نفصلها عن العالم الخارجى ، ولكن ثروت اباظة يريد للقارىء ان يشترك فى الرواية مع نماذجها البشرية وهذا اشبه بما سمى هدم (الجدار الرابع) فى المسرح .

وهذا ما نعنيه حين نقول ان ثروت اباظة يمارس فنا (أكثر عصرية) وهو فى الرواية التى مثلت دائماً مرحلة متأخرة فى الحياة الملحمية للشعوب فالملحمة بالنسبة للرواية تمثل ما يمكن ان نعتبره مع توماس مان ــ عصرها الكلاسيكى القديم .

ومن اجل ذلك وجدنا ثروت اباظة يعنى بتكامل الرواية من حيث تغييرها بامانة ودقة عن الصور الحية من خلال تكامل الوصف الزمنى لملامح الشخصية بالحوار الداخلى وبالحوار المعلن ، وتلك هى العناصر الرئيسية فى تكوين الرواية ، ويعنى بها : الوصف المكانى والوصف البشرى الخارجى والداخلى والحوار الذى يعبر عن الانفعالات ـ والاحداث التى تدور بين الابطال سواء كانت حواراً اخلياً أوباطنياً .

بهذه الرؤيا الفنية تمثل المأثور الشعبى وفن الملامح بخاصة ذلك أن الفن الملحمى ــ كما يقول مان ــ ذو روح مهيبة رصينة غنية بالحياة ، فسيحة كأنها البحر فى حركته الممتدة ، لا تهدف إلى العبارة المقتطفة وإنما تريد الكل . تريد الدنيا بما فيها من احداث لا يحصرها الغد ، ذلك أن الرواية ليست فى عجلة من امرها ، الصبر والاخلاص والاحتمال والتمهل الذى يجعلها الحب متعة ، وما يصدق على الشاعر يصدق على الرواية أيضاً . «كونك لا تستطيع أن تنهى حديثك ، هو بالذات ما يجعلك عظيماً» . .

لذلك نجد فى أدب ثروت اباظة هدوء الملحمة ، وصفاءها ، وموضوعيتها ان روايته تبقى على مسافة من الأشياء ، لأنها تقترب من الملحمة كان (ابولونى) كما يسميها أصحاب علم الجمال ، لأن ابولو الذى كان يجيد الرماية عن بعد ، هو اله المسافات وأنه الموضوعية والسخرية ــ أن الموضوعية هى السخرية وحينما يتمثل ثروت اباظة روح الملحمة ، فإنه يتمثل روح السخرية ذلك أن الفن نظرة شاملة واضحة ورصينة ، نظرة الحرية المطلقة والهدوء والموضوعية ، هكذا كانت نظرة جوته الذى كان فناناً صادقاً إلى الحد الذى جعله يقول : (أن السخرية هى ذلك القدر الضئيل ن الملح الذى لا يمكن بغيره أن يكون للطعام مذاق . ولم يكن عبثا اعجابه طول حياته بشكسبير ، ففى دنيا شكسبير المسرحية تسود هذه السخرية الفنية ، حتى أنها تجعل نتاجه موضع اعتراض شديد من جانب رجل اخلاقى كبير مثل تولستوى وعلى هذا الفهم يتحدد مفهوم السخرية فى أدب ثروت اباظة ، فهى سخرية ملحمية ، سخرية القلب ، سخرية قائمة على الحب والعطف على الأشياء الصغيرة .

ولما كانت الملاحم ــ كما يقول الدكتور يونس ــ ذوات وظائف حيوية وإيجابية ، فإن الشعب المصرى شارك فى انشائها بتعديل صورتها . بحيث تلائم طبيعته ومزاجه من ناحية ، وبحيث تساير رأيه فى نفسه ، وفى ابناء عمومته ، وملته وعلى ذلك فإننا نقول ان الوجدان الشعبى المصرى الذى تمثله ثروت اباظة فى أدبه ورؤياه الابداعية يقوم من هذه الملاحم مقاماً مزدوجفغا يعبر بها عن ذاتيته العامة ، ويتذوقها ويتفاعل معها ، ويتأثر بها أيضاً . . فهو المؤلف والمتذوق فى آن واحد ، ولا حاجز عنده بين العملين ، ولا فارق بين الموقفين . . إنها زاوية واحدة ينظر بها إلى نفسه . وهو يصور هذه النفس ومن ثم التقى فى رؤيا ثروت اباظة تجسيم الفن

الملحمى للمثـل العليـا . وتشخيص الفضائل الثابتة كما يتصورها بنقده للحياة المصرية ، وهو يرسم نقداته لبعض الخصال وبعض الفعال رسماً قريباً من الكاريكاتير ، يضخم خصلة ويبرز خليقة ويبالغ فى أبعاد ما يريد أن يظهر نفسه عليه .

ففى (شىء من الخوف) مثلاً يؤكد ثروت اباظة اندماج الفن الروائى بالحياة فى وجدان الشعب وصدورهما عن مزاج واحد . شأنه فى ذلك شأن الأدب الملحمى حين يرفع شبهة كل حاجز بين الابداع والتذوق . . بين الانشاء والأنشاد ، فقد قدم شخصية حافظ بضمير الغائب ، ولكن هذه الشخصية ما تلبث أن تستعمل ضمير المتكلم ، فالشخصية تستخدم ضمير الغائب حين تتحدث عن وجدة الوجود الزمنية والمكانية بأرض مصر ، وتستخدم ضمير المتكلم حين تريد ان تعترف بتجربة حبها ، ثم يعود الضمير إلى الغائب وهكذا .

وفى أعمال ثروت اباظة نذكر اياس وحمدان وكمال وعتريس كنماذج للطغيان كما نذكر عاتكة ولمياء ودرية وفؤادة كنماذج للحرية ، بحيث يمكن القول ان النماذج البشرية فى أدب ثروت اباظة تضرب بجذورها فى الوجدان القومى الملحمى الذى يقوم فيه الصراع على دعامتين :

أولاهما : صراع العدو المشترك .

وثانيهما : تقويم السلوك فى الجماعة بحيث يصبح متفقاً مع الأحداث العامة ومسايرة لمثل الجماعة فى وقت واحد .

وثروت اباظة يفصح عن هذا المعنى فى نهاية(نقوش من ذهب ونحاس) حين يمزج بين الزمانين الذاتى والجماعى من خلال تصوير نماذجه البشرية التى عاشت فى مناخ ظالم جعل مراكز القوى تؤدى بمصر إلى هزيمة محققة فى ١٩٦٧ ، ولكن ما تلبث ثورة التصحيح أن تضع الأمور فى نصابها الصحيح ، فيستمر النموذج المناضل ضد الطغيان (اسامةغغ فى مواصلة طريقه فى الحياة ومواصلة الحياة طريقها إلى جانبه . . صعبة عنيفة ولكنها شريفة وتسير حين تفجر الحق فى مصر ، وحين أعاد الحكم أموال الناس إليهم . وحين انشرح الظلام عن الصباح ، وحين عادت الحياة إلى الحياة ، احس اسامة أنه استطاع ان يجتاز الأزمة الطاحنة . . «ربما استطاع أبى أن يركب



الموتوسيكل السيدكاز ، وربما عجزت أنا أن أجد فى بعض الفترات دراجة انتقل عليها . . ولكن أبى استطاع أن يسير فوق الأزمة على موتوسيكل واستطعت أنا أن أسير عليها بقدمى . .

ولم ينكس أبى رأسه للفقر ، لم انكس أنا رأسى للطغيان ، عجباً الم يكن هو أنا وأنا أربأ بشر فى أن يدنسه ذهب الطغيان أو يذله تعذيبه . . من يدرى لعل روحه تلبستنى . . أو ربما . . لا أدرى ربما كنت أنا شجاعاً . . من يدرى . . من سيذكر أنى لم انحن . . لم انافق . . لم اذل . . وماذا يعنينى أن يذكر ذلك احد . . يكفى أننى أنا أذكر هذا النفس . . وحسبى ، وفق الحسب أنى استطيع أن أواجه نفسى لا أخافها ولا استحذى» . .

وهكذا يدمج ثروت اباظة بين الرمزين الذاتيوالجماعى ، ليصور الانسان المصرى حين يتعرض للطغيان ، وحين يقاوم ، وحين ينتصر فى النهاية لمبادئه ، وشرفه ، على النحو الذى يذكرنا بالأدب الملحمى فى مصر ، حيث تعلق وجدان الشعب بالمثل الديمقراطية فى الحكم ، فالوجدان الشعبى المصرى يقوم من ملامحه مقاماً مزدوجاً ، يعبر بها عن ذاتيته العامة ، ويتذوقها ويتفاعل معها ، ويتأثر بها أيضاً ، ومن ثم التقى فى وجدانه تجسيم المثل العليا وتشخيص الفضائل الثابتة كما يتصورها بنقده لحياته وحياة من حوله ، وقد تمثل ثروت اباظة هذا الوجدان لشعبى فى «نقوش من ذهب ونحاس» حين صور مصر ملفوفة فى سرابيل من الظلم والظلام وكل فرد منها مكشوف الصدر للاعتداء على جسمه وماله وعرضهومستقبله وإماله بل وماضيه . .

وهو لذلك يختم (النقوش) بنهاية تربط بين ثورة التصحيح وانتصار مصر فى حرب اكتوبر ، ذلك أن الأولى تمهيد للثانية :

قال شهاب :

- اليوم نعود .
- نعم نعود .
- لقد انتصرت مصر .
- أنى أحس أن أمى التى ماتت ذهبت إلى الأبد ، وعادت لى أم جديدة شريفة مثل هذا الانتصار . . أم لا صلة لها بتلك التى تشردنا لنبتعد عنها .
- هناك ابونا .
- لعلنا نجده قد تغير .
- لا اظن .
- وهل كنت تظن أن مصر ستنتصر ؟ .
- اسمع . . لماذا لا نتغير نحن ؟ .
- كيف ؟ .
- ان اباناً لم يشعرنا أنه يحبنا .
- نعم .
- فهل اشعرناه نحن أننا نحبه .

ونظر باسل إلى أخيه طويلاً ، وراحت ابتسامة تتداح على شفتيه لتعلو وجنتيه ثم إلى جبهته ، وخيل إليه وهو ينظر إلى أخيه أنه كأنما ينظر إلى مرآة ، ولف الآخرين عبير مصرى له ذلك الاريج الخاص الذى لا يعرفه إلا من نبت فى أرض مصر ، ومن ماء النيل ترن فى اذنيه منذ ولادته الله اكبر . . لا اله إلا الله .

وهكذا تمثل ثروت اباظة من العنصر الملحمى، احتفاظ الوجدان المصرى على الرغم من الظروف ، بفطرته الأصيلة فى النزوع إلى التوحد ، والتنظيم والبناء ، والعمل المتواصل فى سبيل الاجيال .

ولذلك جاء فن الرواية فى أدب ثروت اباظة متمثلاً المنهج الملحمى الشعبى فى التمهيد لظهور البطل ، وهى تبدأ قبل خروج نماذجه البشرية إلى الدنيا وتمر بمراحل من الارهاصوالتبشير . ثم تأخذ فى متابعة النموذج البشرى خطوة خطوة ، وتثقفه بما ينبغى لمثله ان يثقف ، وتهيئة لأحداثها

الكبرى وأعماله غير المألوفة لا يأتى العجب فيها من الشذوذ ، وإنما من المبالغة فى المألوف نفسه . ومن ذلك تصويره لشخصية (عدلى) فى (النقوش) يقول : (لقد استولت نعيمة هانم على ابنها عدلى منذ ولادته فهى وحدها صاحبة الشأن فى تربيته وهى التى تدخله المدرسة بل أنها هى التى اختارت له الكلية التى يدخل إليها والعجيب أن هذه الكلية لم تكن الحقوق التى تخرج فيها أبوه والتى تخرجت فيها الغالبية العظمى من وجوه البلاد ووزرائها وحكامها . لقد اختارت كلية الهندسة وقد نشأ عدلى فكرة من امه وخطرة منها واشارة من يدها فهو لا يعرف ان يختار ، ولا يريد ان يعرف فالذى لم يعرف الحرية يوماً لا يفكر فيها بل لعله إذا منحها تمثلت له شيئاً بغيضاً لا يطيقه ولا يحتاج إليه فالاختيار فى الحياة شىء صعب ومهمة شاقة لا يتعرض لها إلا من لا يتمتع بأم كأم المهندس عدلى التى تختار عنه كل شىء يتعلق به وكل طريق ينبغى له أن يسير فيه .

وحين تخرج عدلى فى كلية الهندسة اختار نعيمة هانم وتزوجها وكان عدلى على غناه دميم الخلقة وأصبح بفضل السيدة والدته كريه الخلق ضعيفاً تافهاً ، وحين تزوج وانسلخ كيانه عن كيان أمه فى السكن وخلا به وبزوجته أعلم زوجته أنه لا يجيد فى الحياة إلا أصناف الطعام فما كان له فى بيت ابيه بعد أمه إلا الطاهى يلازمه فتعلم عنه اصول الطهى حتى اجادها وأحس بالرضاء عن نفسه واطمأن أنه صاحب موهبة وسبحان رب العرش فى علياء سمائه يهب لكل عبد من عباده مهما يكن تافهاً شيئاً تطمئن إليه نفسه أنه يملك ما لا يملكه الآخرون .

وربما كانت هذه الموهبة بالنسبة لزوجته فى الأيام الأولى من زواجهما مثار ضحك ومزاح ولكن ويل للزوجة وللزوج معاً إذا تبينا أن الضحك والمزاح إنما هما جد كل الجد ، وان عبقرية المهندس ليست فى شىء إلا فى طهو اصناف الطعام .

ضاقت الزوجة راوية بزوجها اشد الضيق ولما كان لابد لهذا الضيق ان يتمثل فى عمل فما هو إلا شهر أو بعض شهر حتى كان عدلى مطية زوجته راكبتها يبدو الأمر لدى النظرة السطحية أن مثله فى ذلك مثل ابيه ولكن وهلة من انعام سرعان ما تعود بها العين الخبيرة أن هدوء ابيه عن ذكاء وعن محاولة لاخفاء ما يصنعه خارج البيت اما هدوء الابن فعن غباء ولأنه لا يعرف إلا أن يكون هادئاً ، وحلت الزوجة محل الأم ولم يقم بينهما أى خلاف فراوية ذكية تعرف كيف تبدو أمام حماتها دائماً طيعة ذلولاً لا تخالف لها أمراً أو ترد لها كلمة فملكت بذكائها الأم والابن جميعاً .

وهكذا وقع زكريا باشا فى خطأ لم ينجه منه ذكاؤه المتوقد وبدلاً من أن يكون ابنه جديراً بأن يحمل اسمه اصبح هزؤاً لكن هازىء واغرب الأمر أن زكريا باشا أراد لابنه ان يلهى زوجته عنه فيستطيع هو أن ينصرف إلى نسائه ما شاء له الانصراف ، فإن زوجته تعرف عنه ميله للنساء بل لقد حدث بينهما حادث تدافعت اصداؤه فى مصر جميعاً يوم أن دعت زوجته سيدات كثيرات فى ليلة شاع فيها الانس والسرور بمناسبة عودتها من الأراضى الحجازية بعد أن حجت بيت الله وزارت نبيه) .

وهكذا يتأكد لنا حرص ثروت اباظة فى أعماله جميعاً على حقيق استجابة القارىء ، للتعبيرات الخاصة ، واقناعه بأن ما يحدث فى صفحاتها إنما يقع حقيقة ، وبأن هذا الذى يقع يحدث لاناس يشبهون القارىء تماماً فى تكوينهم وحكمهم ، وبأنهم ــ كما يذهب دى فوتو إلى ذلك ــ يسلكون سبلاً يتقبلها باعتبارها شيئاً عادياً بالنسبة لهم فى الظروف التى تبدو متلائمة مع الحياةوالاحداث كما يفهمها ، ومتوافقة مع الدقائق الخاصة للحياة والاحداث التى تصفها القصة) .



وهكذا يمكن القول أن ثروت اباظة فى تمثله للأدب الشعبى من جهة وللسرد القصصى فى القرآن الكريم من جهة أخرى ، قد استطاع بحق ان يشق الطريق الجديد للرواية العربية الخالصة فالأدب الشعبى الذى تمثله فى بنائه الروائى ، (حيث التصميم الفنى والبناء الروائى هو السائر فى الطريق الصحيح) كما قال الحكيم ، ولذلك اثبت أن حضارة الاسلام سارت فى مجراها الطبيعى .

وحين يستلهم ثروت اباظة السرد القصصى فى القرآن الكريم ، فإنه بذلك يصحح ما وقع فيه الأدب العربى حين نأى عن الانتفاع بالقرآن انتفاعاً فنياً ، فلقد أتى القرآن بجديد فى فن الكتابة ــ على حد تعبير الحكيم ــ لا اللغة وحدها ، بل القصص ــ لقد استخدم الفن القصصى) ، فى التعبير عن المرامى الدينية ، ولكن المدهش ــ كما يقول الحكيم أيضاً ــ أن الأدب العربى لم ير فى القرآن إلا نموذجاً لغوياً . . ولم ير فيه النموذج الفنى ، لم يخطو له استلهام قصصه ، استلهاماً فنياً مستفيضاً . . أن وحى الأدب العرب لم يرد ان يتحرك . . لا إلى أعلى ، ولا إلى أسفل . . لا نحو القرآن ولا نحو الشعب) .

ويكون هذا المصدر الكريم عنصراً أساسياً من عناصر الرؤ يا الابداعية فى أدب ثروت اب ظة الذى لم يعن باستلهام السرد القصصى فى القرآن فحسب ، ولكن بدراسته أيضاً دراسة جعلته يذهب إلى ان «احدث ما وصل إليه الفن القصصى هو النسق الذى سار عليه السرد فى القرآن الكريم» . يقول ثروت اباظة : «قواعد الفن القصصى نبتت من الاستقراء ، فالرواية حين بدأت فى الظهور منذ خمسمائة عام ونيف ، لم يكن لها قواعد بطبيعة الحال ، شأنها فى ذلك شأن الشعر فى التراث العربى فحين الفت روايات كثيرة ــ نجح منها ما نجح ، وفشل منها ما فشل ــ وبدا النقاد يتساءلون لماذا نجح الناجح ولماذا فشل الفاشل ، فكانت هذه القواعد» .

وإذا كان القرآن الكريم قد خرج بالادب العربى من سيطرة سلطان الذاكرة ، نحو

عالم النثر الحقيقى ، فإن القرآن الكريم أيضاً هو الذى فتح على العرب عهداً هو عهد القراءة بما فى القراءة من معان[1] ، قال تعالى فى أول آية نزلت على الرسول صلى الله عليه وسلم : «اقرأ باسم ربك» .

وقد عجب ثروت اباظة حين وصل إلى هذه المعجزة فى القرآن الكريم ، وعجب ان لم يلتفت إليها أحد من نقادنا يقول :

«اننى أوشك أن اعتقد أن الذين انشأوا فن القصة فى العرب قرأوا هذا القرآن وتعلموا ، وإذا تركنا السرد (١ ، ٢) ونظرنا إلى الالفاظ وكيف هى مطمئنة فى مكانها ، تهدد فترجف الافئدة وتهلع النفوس ، وتسارع إلى مغفرة من ربها عسى أن يهديها إلى صراط مستقيم» .

وللذلك لاحظنا أن ثروت اباظة يستلهم أعماله الروائية من القرآن الكريم ، كما نجد فى العناوين المستوحاة من كتابنا الكريم مثال : «شىء من الخوف» و «خائنة الاعين» .

وكذلك تحفل الرؤيا الابداعية فى أدب ثروت اباظة بالتراث ، لأن الأدب ، لا يستطيع أن يعيش إذا قامت فروع له من جذور بعيدة عن تراثه .. فالادب الانجليزى ما زال يعتبر رواده الاوائل هم الادباء الشرعيين لفنون ادبهم الحديث على الرغم من ان المسرح والرواية والقصة فروع قديمة أصيلة فى الأدب الانجليزى الا أن الادب الانجليزى ما زال يحتفل برواد فنه الاوائل ولا يتعالى عليهم ولا يقطع صلاته بهم .



ذلك ان ثروت اباظة يرى اننا نكتب الادب العربى للشعب العربى ، ويستطيع القارىء فى العراق وسوريا والاردن ان يفهم عنا نحن الكتاب المصريين وان يدرك المشاعر التى تموج بها نفوسنا وان ينبض ويتنفس الهواء الذى نتنفسه .

والحوار فى ادب ثروت اباظة يكون باللغة العربية البسيطة .. لانه يرى ان القارىء قادر على ان يجد متعة فى معايشة الحوار العربى . وقد استطاع توفيق الحكيم ومن بعده نجيب محفوظ ثم تبعهما ثروت اباظة ان يكتبوا حوارهم بلغة سهلة عربية يخيل لقارئها انها عامية ، ولم يشك القراء ذلك بل كان أكثر امتاعا لهم .

ان رؤيا ثروت اباظة الابداعية تدرك تماما ان الفن ليس شيئا سهلا .. انه جهد ضخم وعلى من يرود طريقه ان يحتمله أو يبتعد .

وتكشف الرؤيا الابداعية فى ادب ثروت اباظة عن معرفة كاملة باللغة العربية وجرسها وموسيقاها واثر كل لفظة من الفاظها فى الاذن والتنفس .

ذلك انه يحفل بالعنصر الجمالى فى الادب واذا كانت كل لغة ـ كائنة ما كانت واسطتها تتضمن مادة وصورة ، فاننا بصدد ادب ثروت اباظة نعنى بدراسة عنصرين هما : ماذا يقول ، وكيف يقول . واذا كنا قد حاولنا التعرف على اجابة العنصر الاول من خلال دراسة مضمون رسائله الأبداعية ، فاننا نحاول هنا دراسة العنصر الثانى ، تأسيسا على ان المادة التى يتركب منها أى عمل فنى انما تنتمى غالبا الى العالم المشترك أكثر مما تنتمى الى الذات الفردية ، ومع ذلك فاننا نسلم مع ديوى بأن فى الفن تعبيرا عن الذات لأن الذات تتمثل تلك المادة بطريقة خاصة متمايزة ، لكن تعاود اخراجها الى العالم المشترك فى صورة يكون من شأنها بناء موضوع جديد .

والمادة التى يعبر عنها الاديب لا يمكن ان تكون شيئا ذاتيا خاصا ، وانما الفردى ـ كما يذهب ديوى الى ذلك ـ هو (الاسلوب) الذى يصطنعه الاديب فى التعبير عن تلك المادة ـ وللذلك نجد ثروت اباظة يتعامل مع الرواية على انها عمل فنى ، الامر الذى يجعل اسلوبه شيئا فريدا ، لأن الطريقة التى يعالج بها المادة العامة او العناصر المشتركة ـ كما رأينا فى الفصول السابقة ـ يحيلها الى مادة جديدة .

ومهما كان العمل الفنى ، فانه انما يكون بالفعل لا بالقوة ـ عملا فنيا حين يحيا فى صميم خبرة فردية ، ذلك ان هذا العمل الفنى ـ كما يقول ديوى ـ انما يتجدد على الدوام او يعاد خلقه باستمرار فى كل مرة يكون فيها موضوعا لخبرة جمالية ، يقول :

« انه من العبث ان يتساءل المرء عما كان يقصده الفنان فعلا ، من وراء انتاجه ، فان الفنان نفسه قد يجد فى عمله معان مختلفة فى الايام والساعات المختلفة ، فى المراحل المختلفة من تطوره ، ولو كان فى وسع الفنان ان يبين عن نفسه ، لما تردد فى ان يقول اننى لم اقصد الا الى شىء واحد ، وهذا الشىء الواحد هو أى شىء يمكنك انت أو أى



شخص اخر ان تستخلصه من العمل الفنى بأمانة ، مستندا الى صميم خبرتك الحيوية الخاصة ». يقول ثروت اباظة :

« من المؤكد انه لا يجوز للناقد أن يشرح الرمز فى العمل الفنى ، لان الرمز بطبيعته يستطيع ان يحتمل الكثير من التأويلات وقد يختلف هذا التأويل من قارىء الى قارىء وتحديد معنى واحد للرمز يفقر العمل الفنى ويحد الخيال عند القراء ، ولا يعينهم كما لا يثرى العمل الفنى .

وكثيرا ما يكون الرمز فى العمل الفنى رسالة هامة من الكاتب الى القارىء ، والجهر بالهمس يفسده ويضيع على الكاتب ما يهدف اليه كما يضيع على القارىء الاستمتاع بهذا الهمس .

فكل كاتب من هؤلاء له ناحية هو فيها متفوق والا لما اصاب ما اصابه والفن الروائى فى أدب ثروت اباظة يتميز بوحدة موضوعية تتيح لاجزاء الرواية تحقيق الخبرة الشعورية ، حينما تندمج مع باقى خواص العمل الروائى ، حيث يمكن القول بأن هناك علاقة متبادلة بين فن الرواية وفن التصوير ، من حيث قيام هذا الامتزاج او الاندماج الكامل ، بين (الشكل) والنموذج من جهة ، وبين اللون والمكان والضوء من جهة أخرى ، أو على حد تعبير الدكتور بارنز عن الصورة : ان (التأليف او الامتزاج الذى يتحقق بين جميع الوسائط التشكيلية يعنى انها بمثابة اندماج انسجامى يتم بينها جميعا) وان النموذج بمعناه المحدود ، يعنى التصميم ، او الخطة ، هو مجرد الهيكل الذى يطعم بالوحدات التشكيلية .

وهذه الخاصية فى ادب ثروت اباظة ، مستفادة من تمثله للنموذج القرآنى فى السرد القصصى ، ولعل ذلك يتضح فى قوله عن قصة يونس :

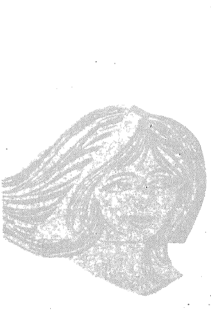
«ان السرد فى هذه الآيات القليلة يحقق مبدأ الاقتصاد الفنى بأجمل ما يمكن ان يتحقق ، وقد يقول البعض : ان الواقعية حين بدأت كانت تحرص على التفاصيل ، ولعل هؤلاء لا يدركون أن الواقعية نفسها قد تطورت ، وأصبح القصاص اليوم يكتفى ببعض خطوط عريضة تحدد ملامح الصورة ، وعلى الاحداث بعد ذلك ان تكمل الملامح إذا كان لابد لها ان تكتمل .

ذلك لأن الواقعية حين بدأت وأعجب الناس بها كان القارىء غير قارىء اليوم ، لقد كان القارىء يريد من الكاتب ان يخلق له الجو الذى يحيط بالقصة حتى يعيش فيه مع اشخاص القصة ، فيصبح القارىء وكأنه يطل من ابطال الاحداث ، وإن كان بطلاً محايداً لا يجرى الاحداث وإنما يجرى معها مشاهداً .

وإذا كنا من خلال تحليل مضمون أعمال ثروت اباظة قد رأينا أن هذه الأعمال تقترن بتاريخ خاص ومكان معين ، فإننا نستطيع القول أن ما ولدته تلك المناسبات قد اتخذ صورة مادية معينة استطاعت أن تنفذ إلى خبرات الآخرين ، وهنا نجد أن (الموضوع) فى (هارب من الايام) أو (شىء من الخوف) مثلاً هو (الحرية) وما نجم عن تحقيقها من نتائج ، وأما المادة فى كل عمل من هذه الأعمال فهى (الرواية) نفسها ، وأما موضوع كل منها المطروق فهو شتى الخبرات السابقة التى مرت بالقارىء عن الطغيان والقوة والاستبداد والظلم بالنسبة إلى المخلوق الحى ، على الرغم من التشدق بالشعارات دون أن ترتبط بمضمونها الحقيقى ، ولعل فى ذلك تفسيراً للسبب الذى دفع بثروت اباظة إلى أن يجعل رمز (الوطنية) كشعار مرفوع دون أن يأخذ حقه من التقديس والممارسة مجسداً فى شخصية (وطنية) اللقيطة ، تماماً فالشعار الفارغ هو شعار لقيط .

وحينما نستعرض عناوين روايات ثروت اباظة : إبن عمار ــ هارب من الايام ــ قصر على النيل ــ الضباب ــ شىء من الخوف ــ أمواج بلا شاطىء ــ جذور فى الهواء ــ ؟وقات خادعة ــ خائنة الأعين ــ نقوش من ذهب ونحاس . . الخ ، سنجد أن هذه العناوين لا تخرج عن كونها مسائل اجتماعية ، فهذه العناوين تحقق هوية الموضوعات حتى يسهل ادراكها .

ولكننا نلاحظ أن ثروت اباظة قد ترجم الشكل الموسيقى إلى شكل روائى ، حينما اتخذ لفصول رواياته ــ عدا ابن عمار ــ ارقاماً بدلاً من العناوين ذلك أن الموسيقيين يطلقون على اعمالهم فى العادة بعض الأرقام بالاستناد فيها يظهر إلى مفتاح كل مقطوعة ، فى حين أنه كان فى (ابن عمار) متأثراً بالفن التشكيلى فى الرواية ، حيثما اثر ــ شأنه فى



ذلك شأن المصورين ــ أن يطلق على فصول أو لوحات رواية أسماء دالة . وهى الصفة التى ميزت عناوين رواياته بوجه عام .

وتفسير ذلك أن الفنان لا يميل إلى ربط أى موضوع فنى بمشاهد أو احداث يستطيع الجمهور المتلقى ان يتعرفها بخبرته السابقة ، كما يذهب ديوى إلى ذلك ، فقد تحمل احدى الروايات اسماً مجرداً لـ (قصر على النيل) أو (هارب من الأيام) أو (شىء من الخوف) أو (نقوش من ذهب ونحاس) ، وهذه الأسماء أشبه بأسماء اللوحات فى الفن التشكيلى ، ومع ذلك فإن كثيرا من المستقبلين لهذه الأعمال قد يظنون أنه لابد لهم من أن يقحموا على ادراكهم لتلك الرواية ذكرى شىء معين سبق لهم أن رأوه فى مثل تلك الساعة المعنية .

وإذا كانت هناك نقطة واحدة تتقارب عندها الحاسة الخلقية والحاسة الفنية ــ على حد قول هنرى جيمس ــ وذلك فى ضوء الحقيقة الواضحة جداً وهى أن اعمق خواص العمل الفنى هى دائماً صفة ذهن صاحبه . . فاننا بإزاء ثروت اباظة نجد سمات تميز رؤياه الابداعية ، منها الاخصاب الفكرى ، والوفرة الثقافية التعددية ، والاحساس بالمسئولية تجاه الحياة وتجاه الأجيال ، فضلاً عن قدرته على التحليل النفسى لنماذجه البشرية الأمر الذى يجعل أعماله الابداعية تتسم بالجمال والصدق ، ويكفى الرواية هدفاً ــ كما يقول جيمس الذى ترجم له ثروت اباظة أحد أعماله ــ أن تتكون من هذين العنصرين ◆

تقنيات الحداثة فى روايات ادوار الخراط

جمال نجيب التلاوى

لم تعد الحداثة مقصورة على فترة زمنية دون غيرها ، وقد فهم الكثيرون معنى الحداثة فى الأدب فهماً خاطئاً ، اذ تصوروها مقصورة على جماعة بعينها ، ومن بين هؤلاء الروائى أدوار الخراط موضوع بحثنا ، اذانه فى كتاباته النقدية / التنظرية منها والتطبيقية يتصور أن الحداثة مصطلح خاص به وصك غفران يمنحه لمن يشاء ، ويمنعه عمن يشاء .



ولسنا بصدد تصحيح المفاهيم النقدية ، لكن لا بد من الأشارة إلى أن المفاهيم النقدية التى يتبناها مبدع ماقد تتغير عند تطبيقها فى ابداعه وإدوار الخراط الناقد الذى يقدم لنا مفهوما قاصراً عن الحداثة ، يكتب روايات هى النموذج الأمثل لرواية الحداثة ، ولهذا فأننا لن نناقش مفهوم الخراط النقدى ، بقدر ما سنتعامل مع ابداعاته الروائية بمنظور موضوعى محايد .

والحداثة فى الأدب تعنى الخروج عن المألوف وتحطيم القواعد المتوارثة ، لخلق عمل ادبى جديد لا يلغى الحس التاريخى ، ويفرض قوانينه الخاصة .(١) ذلك ان الحداثة تعنى الجدَّة ، والجدة ، لا تنفى المتوارث بقدرما ما تصنع نوعاً من الجدل « الديالكتيك » المستمر بين ما هو قائم وما هو مستحدث . وإدوار الخراط كاتب على قدر كبير من الوعى والثقافة ، أصدر ثلاث روايات هى [رامة والتنين] ١٩٨٠ ، [محطة السكة الحديد] ١٩٨٥ ، ثم [الزمن الأخر] ١٩٨٥ ، وسوف نقصر الحديث حول العملين الأول والثالث لأسباب منهجية هى : أن العملين لها رؤية واحدة شبه متكاملة . كما أن التكنيك الذى اختاره الكاتب للعملين تكنيك واحد ، بل ان (الزمن الأخر) تعتبر تكمله أوجزءاً ثانياً لروايته الأولى [رامة والتنين] . فمن خلال هذين العملين(٢) سوف تتبع تقنيات قص الحدثة لدى إدوار الخراط .

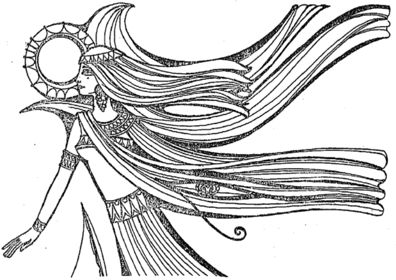
الشكل الفنى / تيار الشعور .

ينطلق ادوار الخراط فى رواياته على انه ليس هناك شكل محدد لاعماله الفنية ، فهو يكتب الشكل الذى يرتضيه موضوع عمله ، أو ـ بالأخرى ـ هو يبتدع الشكل أثناء كتابته الروائية . إننا لا نجد فى رواياته شكلا محدداً فلا بداية ولا نهاية ، ولا حدث ولا شخوص باستثناء شخصيتى ميخائيل ورامة ، وهما شخصيتان تقتربان من التصوير الميتافيزيقى اكثر من التصوير الواقعى لها . إنه يقدم أبوابا كل باب بمثابة قصة مكتملة بذاتها أو بمثابة جزء من لوحة فنية كبيرة لها قضاياها وتشكيلاتها الزخرفية الخاصة ، لكنها مع ذلك لا تنفصل عن المجموعة ، فالأبواب عند ضمها جميعاً تعطينا عملاً متكاملا هورواية لا دوار الخراط . ومع ذلك فليس هناك رابط منطقى متسلسل يربط تلك الأبواب بعضها بالأخر ، إن كل باب يقدم ضوءاً ما لا ظهار الحقيقة ، المطلق ، التى تؤرق ميخائيل منذ بداية الرواية . ومع هذا فلنجرب أن نضع بابا مكان آخر ، وازعم أن ليس هناك ثمة تغييرما أوخلل ما يصيب بناء الرواية لأن كل باب من الأبواب يقص موضوع الرواية من أولها لآخرها ـ هذا إن افترضنا جدلاً أن للرواية موضوعاً ، لأن كل باب يتضمن ما يلى :

(أ) ممارسة الحب بالمفهوم الجنسى حتى درجة الاكتمال .

(ب) مناقشات سياسية واجتماعية مباشرة بين ميخائيل ورامة .

(ج) مجموعة ذكريات من أيان الفيوم والصعيد والاسكندرية والقاهرة ثم يغلف هذا جمعية قلق ميتافيزيقى ينتاب ميخائيل لا ندرى كنهه ، غير أنه يبدو بطلاً سلبياً مقهورا من داخله . إن كل باب يقوم بعملية تنويعة على اللحن الاساسى أو variation on a theme ، لدرجة أن وصفه لمشاهد الجنس تبدو وكأنها متشابهة ومكررة ، وتشغل وحدها أكثر من نصف الرواية ، ونحن لا نعترض على توظيفه الجنس ، لأن ادوار الخراط يقدم معالجه الجنس تبدو وكأن وراءها فلسفة ما مقنعة سوف نتعرض لها فى صفحات أخرى . وقد قمت بتجربة أثناء قراءة هذه الرواية فوضعت الباب الحادى عشر المعنون (ورقة اللوتس المحبوسة) مكان الباب الرابع (وحدانية القلب) وقرأت الرواية ولم أشعر بخلل ما يقودنا هذا إلى أن الشكل الفنى الذى اختاره إدوار الخراط شكلاً جديداً لا يعتمد على التسلسل المنطقى للأحداث بقدرما يعتمد على الصورة الكلية التى توحى بها أبواب الرواية جميعاً . إن كل باب هو تجربة مستقلة ومتكاملة ، و الخطورة فى مثل هذا النوع من الشكول الفنية الروائيةان يقع المبدع فى معضلة كيفية انهاء الرواية ، لأن كل باب يمكن أن يصلح نهاية للرواية ، كما أن كل نهاية يضعها المبدع قد تتقبل أبواباً أخرى بعدها لكن هذه المعضلة لم يسقط فى براثنها إدوار الخراط ، اذا انه بوعيه الكامل بالشكل الذى يبتدعه ، يعرف تماماً متى ينتهى منه ، ولا اقول متى ينهيه ، لأن مثل تلك الروايات لا يستطيع المبدع أن ينهيها وحده ، لأنها مشروع مشترك بين المبدع والمتلقى [القارىء أ. الناقد] أو[الناقد/ القارىء] فعندما ينسحب المبدع أو كما تطلق عليه سوزان سونتاج فى مقالها ضدا التفسيرية موت الؤلف (٣) ، فى هذه اللحظة يصبح العمل غير مكتمل ، وينتظر ولا دته الشرعية على ايدى ذلك القارىء المنتج الذى اصطلح على تسميته بأسم الناقد . أننا نعيد قراءة الرواية مرة أخرى لنفهمها مع المبدع أو لنكمل مالم يكمله المبدع ، إننا فى الحقيقة لا نضيف



لنص المبدع لكننا نحاول استكشاف مالم يكشفه لنا المبدع بهذه العملية الصعبة من القراءة والاستكشاف [والاستكشاف هنا غير التفسير] لا تكتمل الرواية الحداثية إلاّ بها . إن عناوين الأبواب التى اختارها ادوار الخراط ، تحتاج بنفسها جهداً خاصا لربطها بسياق العمل ومضمونه ، وذلك لنترك عند القارىء انطباعاً ما بمغزى ما يريده الروائى ، إن الشكل فى الرواية الحداثية لا يعنى التحطيم فقط كما يزعم بذلك ادوار الخراط ، الحداثة إذن تنطوى على قلق لا يريم ، دائم لا يعفو عليه الزمن ، تنطوى على نوع من الهدم المستمر فى الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة ويضيف [لعل التعريف الأول للحداثة ، أنها نفى ، وأنها نقيض نظام من التقاليد التى رسخت] (٤) قد تهدم الرواية الجديدة/ الحداثية القوانين الراسخة ، لكنها تصنع لنفسها قوانينها الخاصة النابعة من داخل النص لا من خارجة . وتختلف الرواية الحداثية عند ادوار عن الرواية الجديدة الفرنسية فى أن الثانية تعتمد على الوصف فقط ، فى حين رواية الخراط تعتنى بالوصف بجانب الحوار بمختلف مستوياته/ الخارجى والداخلى . مع تنوع مستويات ــ القص . وهذا التنوع الذى تتميز به رواية ادوار الخراط قد نجح بسبب ذكاء الكاتب فى اختيار تكنيك تيار

الشعور الذى يعطى حرية شديد فى الحركة ما بين الخلف والأمام والتوازى - كما سنبين عند حديثنا عن الزمن فى روايات الخراط - . ولا نزعم ان ادوار قد ابتكر لنفسه هذا التكنيك ؟ وانما هو نتيجة مكتسباته الثقافة العربية والانجليزية بالتحديد ، فالسبق والريادة لتكنيك تيار الشعور لابدوأن يرجع إلى تجارب كل من جيمس جويس ، وفرجينياوولف ، والخراط قد قرأ لهما لأنه سبق وأن ترجم عن الانجليزية وتحدث عنهما كثيراً فى كتاباته النقدية ، بل إن بطلاه ميخائيل ورامة دائما يقرآن أشعار إزرا باوند و إليوت . لم يأت استخدام الخراط لهذا التكنيك كحلية يزين بها عمله ، ولكن ليعطيه قدراً من المرونة فى مستويات القص ، وقدرا من الموضوعية فى عرض أحداث روايته ، فالرواية تبدأ بالراوى الذى يصف ويقص بضمير الغائب ، ثم فجأة ننتقل إلى داخل وعى ميخائيل الذى ينقل لنا الأحداث من وجهة نظره هو ، ثم يختفى ميخائيل والراوى ، ونجد انفسنا فجأة مع رامة فى حدتها ، أو بترك كل هؤلاء وننتقل مع الكاميرا [الخفية] للمبدع داخل شوراع وأحياء القاهرة المصرية لتشاهد الآثار وكأننا سيّاح فنبهر بهذه العظمة التى حققها أجدادنا والتى تتحدانا فى لحظتنا الراهنة ، وعند استحضار

اللحظة الراهنة تنسحب كل أدوات القص ، ويقدم المبدع الذى يقف فى الظلام ولا نحس وجوده بعض حقائق ليقرب روايته من اطار الرواية التسجيلية عندما نجد أنفسنا مع بعض قصاصات جريدة الأهرام تطالعنا بأخبار المجتمع الانفتاحى حيث أناس يموتون من التخمة وآخرون يموتون جوعاً ، وعندما يشعر الخراط بأن قارئه/وشريكه فى العمل الروائى قد تعب من أساليب القص المتنوعة ومن التجوال فى الأزمان المختلفة يتركنا لميخائيل الذى ينقل لنا وقائع حيه مع رامة هذا الحب الذى يقترب من الصوفية حيث فناء المحبوب فى ذات محبوبه ، إننا هنا بإزاء حب لا ذات فيه لآخر ، بل أمام ذوات تذوب لتوحد ، تبحث عن لحظةاكتمال :

[فما طريقنا إلى أحدنا الآخر ؟ بل كيف تنتفى الطريق فلا يصبح هناك أحدنا أو الآخر ؟ بل أنا واحد وأنت هو الواحد نفسه ، ومازال هناك الآخر مناً ، من كل واحد منّا ، وليس هناك ، فى وقت معاً .] (الزمن الآخر صـ ٢٥٩)

ولأن الخراط لا يكتب ليدغدغ مشاعرنا ولا يصدمنا بتهويمات شاعرية وجنسية وأفكار تهويمية ميتافيزيقية ، نجده يفاجئنا بحوار ساخن بين رامة وميخائيل حول الديمقراطية ، والايديولوجية ، والحرب والسلام ، وعبد الناصر والسادات ، وجنود الأمن المركزى ، والحرس الملكى ، أننا مع كل هذا لا نقف مجرد مشاهدين بل مشاركين فى المأساة ، حتى أنه يدعونا بإلحاح للمشاركة ، ويجعل من قارئه بطلاً مشاركاً فى الرواية ، فإذا كان البطل التقليدى/ الروائى قدمات/وأصبح البطل الحداثى بطلا لا بطوليا ، ولحاجة الرواية لبطل ما ، يصبح الدور على القارىء الجاد إذن أن يكون بطلاً ، إن ادوار الخراط وهو يقدم بطلا مهزماً وثوريا منكسرا يصنع ويحفز مئات الأبطال الحقيقيين والثوريين ، لهذا نجده يقدم الدعوة لقارئه للمشاركة من خلال طريقة القص ، فهو لا يقدم حقائق ثابته ، حيث لم يعد الراوى هو المتعالم العالم بكل شىء ، إنه الآن يتذكر ويقترح وينتظر مشاركة القارىء فيصف ميخائيل بقوله [قال ميخائيل . .] ثم يعود ليقول [لا يدرى ميخائيل إن كان قد قال ذلك أو كان يودُ أن يقوله] ، ورامة تقول ثم لا تدرى إن كانت قد قالت أم تذكرت أم حلمت . فهذا التشكيك الذى يضعه الخراط فى أبطاله مقصود ليبرهن أنه لا الراوى ولا بطل يعرف الحقيقة أو يعرف ما قيل أوما ينبغى أن يقال . بل انه يصل لأكثر من هذا حينما يقدم مستويين من الحوار فيقول [قال ميخائيل . . لكنه لم يقل : . . . .] وبعد ذلك ينقل لنا رد رامة [ردت عليه رامة : . . . ولكنها لم تقل له : . . .] فهو يقيم حواراً كاملاً ويناقش ويجادل على لسان أبطاله دون أن يكونوا قد قالوا شيئا ، فهذا الحوار الداخلى/التحتى/السرى هو حوار مقترح للقارىء وهو دعوة مباشرة للقارىء . كل هذه التقنيات التى كانت تهدف للوصول إلى الموضوعية فى القص قد نجح فيها الخراط بسبب جوئه وتمكنه أيضاً من توظيف تكنيك تيار الشعور .

٢ ـ نسبية الزمن :

إن استخدام ادوار الخراط لتكنيك تيار الشعور ، وتنقله بين الأزمان المختلفة ، يرتبط بطريقة توظيفة لعنصر الزمن ومدى فهمه له أيضا لم يعد الزمن مجرد الاحساس التقليدى بالماضى والحاضر والمستقبل ولم يعد زمن الرواية قاصراً على بعد واحد ، بل تعددت الازمنة وتعقدت وأحيانا أخرى نشعر بعدم وجودها أساساً ، ففى كثير من الأحيان يُشعرنا الخراط فى رواية (الزمن الآخر) بالتحديد ، بأن ليس هناك ثمة زمن يتحدث عنه ، إن الزمن الآخر الذى يحلم به ميخائيل هو زمن خارج حدود الزمن المتعارف عليه ، فتحس أحياناً أنه الزمن الأول قبل الخلق . والذى كان يطلق عليه أفلاطون عالم المُثل ــ حيث كانت الأرواح حرة طليقة ومتكاملة قبل أن تُؤسر فى اطار الجسد . وأحياناً أخرى تشعر أن الزمن الآخر هو الزمن مستقبل لم يأت بعد ، وإن كان ميخائيل يترقبه ليكتمل توحده مع رامة وبالتالى مع العالم حوله . إن مفهوم الزمن الآخر مفهوم (زئبقى) غير محدد فقد يكون الماضى ، وقد يكون المستقبل وقد جاءت نظرية النسبية لتغير معالم المألوف وتغير فهمنا للزمن حيث يقول برتراندسل [انه لا يوجد زمن موحد شامل يتاح لكل الأحداث أن تقع فيه] (٥) لهذا أصبح تقسيم الزمن إلى ماضى وحاضر ومستقبل أكثر مرونة للتعبير عن الواقع ، لكن هذا التقسيم فى حد ذاته قاصر عن أن يعبر أو يحتوى الواقع النفسى والداخلى للأحداث ، فكلمة ماضى فى حد ذاتها غير محددة ، فهناك الماضى القريب والماضى البعيد ، وهناك الماضى التام والماضى المستمر (كما فى الأفعال الفرنسية والانجليزية) ونفس الشىء ينطبق على أزمنة الحاضر والمستقبل (فالمسألة إذن هى ان هذا الترتيب الغريب للحياة الداخلية يبدو وكأنه . . . أو لابد من اعتباره شكلاً من أشكال الفوضى حين تجرى مقارنتمع سباق زمنى موضوعى . وفى هذا الأخير يتسم نظام الأحداث فى الذاكرة بحالة من الترابط والتداخل الدينامين)

(٦) ومن خلال الذاكرة تتداعى كل الأزمنة من عقل ميخائيل ، ومن عقل رامة ، وتختلط الأزمنة وتتداخل ، وبالرغم من القول بأن الذاكرة لا تسجل شيئا عن المستقبل إلاّ أن رواية (رامة والتنين) وكذلك (الزمن الآخر) تقدم أزمنة متداخلة عن طريق التداعى على ذاكرتى ميخائيل ورامة بما فى ذلك ذكرياتهما عن المستقبل . وهذا التداخل فى الأزمنة ساعد ادوار الخراط فى أن يستخدم المفارقة فى لغة القص ، فهو يستحضر حادثة تاريخية معينة ثم يكملها بحادثة أخرى مشابهه لها فى الحدث ومفارقة فى المغزى ومن خلال تاريخ مختلف . وحتى لا نطيل فى ذكر الأمثلة نكتفى بمثالين من رواية (الزمن الآخر) فى الباب الثانى عشر ، يصف المؤلف لحظة اغتيال السادات ، فى نصف جملة وفى النصف الثانى يكمل عن لحظة موت عبد الناصر ، دون أدنى اختلاف أو فروق زمنية ، نحس أننا نقرا جملة واحدة ، لكن المغزى مختلف ومتناقض تماماً . وفى الباب الرابع عشر صـ ٣٥٠ ، يشير إلى المظاهرات السياسية الشعبية والتى تتصدى لها قوات الأمن المركزى ، ويكمل الجملة بمظاهرات مشابهة كان يقوم بها الثوار ضد الانجليز أيام الاحتلال البريطانى لمصر ، وتتصدى للثوار قوات الانجليز ، هذا الربط بين أزمنة مختلفة وقصها على أنها زمن واحد يحدث نوعا من المفارقة المقصودة ، وهو نفس التكنيك الذى استخدمه اليوت فى قصيدته « الأرض الخراب » ، ويعرف باسم Allusion

تتداخل الأزمنة إذن دون فاصل ودون تمهيد ، يتحدث ميخائيل ورامة عن لحظتها الراهنة ، فيجنح أحدهما لذكر أول لقاء بينهما منذ عشرين عاماً ثم يقص ميخائيل عن أيام طفولته فى الصعيد ، ثم نقرأ خطابا كانت أخته ـ التى رحلت ـ قد ارسلته لوالده ـ الذى رحل ـ منذ أكثر من ستين عاماً ، ويترك كل هذا ويحدث رامة وكأنها ايزيس/حتحور/ السيدة زينب/ السيدة مريم العذراء ، وكل هذه الأسماء تحمل دلالات وترتبط بأزمنة متباينة وهذا طبيعى لبطل يعيش وسط الأثار التى تعدّى تاريخها آلاف الأعوام وعليه فى نفس الوقت أن يعيش لحظته الحاضرة وأن يترقب اللحظة المستقبلية .

إن تشكيل الزمن فى روايات ادوار الخراط يأخذ نسقا خاصاً ، إننا لا نكاد نلحظ اللحظة الآتية ، فأبطاله من شخوص واماكن وأزمنة تتنقل من بين [المقابل ـ والما بعد] واللحظة الآنية ضائعة ، حائرة ، لا تكاد تحقق إلا عندما يتحقق فعل الحب/ الجنس/ الاشباع/ الاكتمال وحتى فى هذه اللحظة ، لا يعيشون الآنى ، لأن الزمن يسقط والمكان يتلاشى ، إن اللازمان نشعر بوجوده أكثر من اللحظة الآنية ، وعندما يعودان إلى أرض الواقع (ميخائيل ـ ورامة) ويسعدون بلحظة الاكتمال ، يحلمون بتلاشى الزمن ، أو بقدوم الزمن الأخر ، الذى قد يكون ماضى سحيق ، أو مستقبل بعيد ، لكنه على أى حال ليس هو الحاضر/الواقع/الآن .

فالزمن إذن ليس هو المفهوم التقليدى ، وليس هو أيضا النظريات العلمية المستحدثة ، وإنما هو شيء نسبى وخاص بشكله الخراط بما يتواءم مع اعماله الروائية ، فإذا انتفى الزمن من عقول شخوصه ، نحسّه فى الاماكن التى يصفها ، إن الزمن هو الشيء النسبى الداخلى النفسى فى شخوص رواياته ، وهو الاشارة والدلالة فى الاماكن التى يصفها . ولان الزمن هو من القضايا الجوهرية لدى إدوار الخراط ، نجد ميخائيل بطل روايته [رامة والتنين ـ والزمن الآخر] يظل عاجزاً أمام الخلود ، لأن حلمه الوحيد هو حلم الخلود والأبدية ـ أى حلم الانتصار على محدودية الزمن .



ـ ٣ ـ اللغة :

إذا كانت اللغة هى المادة الخام للمبدع ، فإنها بالنسبة للمبدع الحداثى تبدو وكأنها معجزته الكبرى ، فهى مادة طيعة يمكنه تشكيلها كما يشاء ، لأن كل ما يقدمه يأتى عن طريق اللغة ، لهذا نتفق مع د . نبيلة ابراهيم فى قولها تكاد تقترب اللغة فى هذا القص ـ تقصد قص الحداثة ـ من الشعر ، فهى لغة اشارية فى أعلى مستوياتها ، وهى لغة ممتلئة ، وتخرج عن المألوف فى أساليب الربط وتكوين العلاقات . وليس هناك كلمة فى هذا القص ـ وتعنى بطبيعة الحال القص الذى يتقن استخدام أدواته ـ تأتى اعتباطاً ، لأن الكلام إنما يتعلق بمجال له خصوصيته العلامية) (٧) وينطبق هذا الكلام على اللغة الروائية عند إدوار الخراط ، فهو لا يجرى وراء زخرفة اللغة وشاعريتها ـ وبالرغم من جوده ذلك ـ لكنه يقدم مستويات متعددة من اللغة ، فهو يقص بمستوى من اللغة الفصيحة التى قد تصل إلى حد الالغاز وأحياناً أخرى ، عندما يصف لنا مشهداً عاطفيا يقترب من الصوفية نحس بمستوى من اللغة الصوفية ، وعندما يكون ميخائيل حزينا نشعر بلغة يناجى بها نفسه هى نوع من الشعر . أماً فى الحوار العادى نجد رامة تستخدم اللهجة العامية ، بل نجد بعض العبارات السوقية والتى تعتبرنا مثل كلمة (شراميط) وغيرها ، كل هذا يقدمه إدوار الخراط فى مناسبات مختلفة فى روايته ، بل انه ايمانا منه بوحدة اللغة وقدرتها على استيعاب كل جديد يقدم أحيانا كلمات انجليزية دون ترجمتها وإنما يكتبها كما تنطبق بالانجليزية حيث يقول (فتاة نيمفوية) أى عذراء لأن كلمة NYmph تعنى عذراء ، ولا تحس بخلل لغوى مع هذا التنوع الكبير إلا فى المثال الأخير حيث ان وجود كلمة إنجليزية فى سياق عربى تصدم القارىء وتحدث نوعاً من الفصل بين مجريات السياق الذى يقرأه .

كما تتنوع اللغة من السرد المباشر إلى الوصف إلى الحوار الخارجى ، إلى الحوار الداخلى المطوَّل عن طريق نجوى النفس ، بل إن هذا الحوار فى حد ذاته ينقسم على نفسه ويبدو وكأنه صوتان بدلاً من صوت واحد حين يتحدث ميخائيل مع نفسه ويتحاور ويجادل ويصبح كل صوت يتبنى وجهة نظر محددة . ثم حوار آخر ـ سبق الاشارة اليه بأنه سرى غير ملفوظ يحدث داخل كل من ميخائيل ورامة ، ويحدث جدل ومناقشات دون أن يحدث هذا الحوار اصلاً كأن يقول (لم يقل ميخائيل : . . . .) ثم يأتى برد رامة بقوله (لكن رامة لم تقل له أيضا : . . .) .

وفى كثير من الاحيان يكتب ادوار الخراط مقاطع كاملة شعرية) بل انه يغالى أحيانا فى استخدام البلاغة من جناس وجرس موسيقى وغيره ، ونجد ولعه بالتنويع على حرف معين ، فهو مثلا يكتب مقاطع كاملة تنويعا على حرف العين أو السين أو الغين ، كما نجد فى المثال التالى :

[وعلى الرغم من دغلة الغضب المتوغلة فى مغاورى وعلى الرغم من غابة الغيلان المراوغة فإنغنة غواتيك لا تغادرنى مغمغمة بأغنيات غامضة المغزى ، غوائل الغُلّة قد غدت أضغاث لغو غابر ، وغاشية غبش الغمر قد غابت فى غضون غزارة لها نغمات الملاغاة ، بغى طغمة مغانيك يُغللنى ، غرامى فيك غلواء وطغيان غريم ليس غريبا

ولا يغيب عنى بل موغل فى أغوارى ..... الخ) [صـ٣٦٨ الزمن الآخر] .

وقد يكون التنوع الكثير فى مستويات اللغة أمراً صعباً على القارىء لكنه بلاشك يثرى العمل الروائى ويسمح للغة بأن تكون موحية مما يجعلها لا تقتصر على قراءة أولى وحيدة فقط (وبعد فإن القارىء عليه أن يعى من البداية أن اللغة فى حد ذاتها فى قص الحداثة هى المعنية بالأمر حقا إن وراء النص معنى كبيراً ، كما أن وراءه واقعاً عريضاً وشاملاً ، ولكن هـذا المعنى وذاك الواقع لا يُقدمان إلى القارىء فى شكل حكاية ، بل فى تشكيلات ذهنية لغوية معقدة ، وكثيراما تكون بالغة التعقيد (.(٨)

٤ ـ توظيف التراث :

اصبحت الرواية المعاصرة مولعة بتوظيف التراث ، ولن نجرى هنا وراء المزاعم التى تقول ان اللجوء للتراث كان تقليدا للغرب ، وانما نرجحُ أن لجوء قص الحداثة للتراث كنوع من اللجوء إلى الهوية وإلى الأصالة ، مما يؤكد أن الحداثة ليست ضد الأصالة وإنما متوافقة معها . وادوار الخراط مولع بعنصرين اثنين من عناصر التراث وهما التراث الدينى القبطى والتراث الاسطورى الفرعونى . فا التراث الدينى القبطى هو المكوّن الاساس لكتابات ادوار الخراط ، إنه فى رواياته يتجاوز التوظيف للأحداث والشخصيات الدينية إلى استخدام اللغة الانجلية والتى تأتى فى ادعية ميخائيل وفى احاديث جيرانه من خلال ذكرياته ، فهم دوما يقسمون بالصليب ، وهو لحظة الغضب يتذكر أيام زياراته للكنيسة وتوقه للقربان وقطرة الخمر ، رمز دم ولحم المسيح . على أن هذه الاشارات لاتقدم اكثر من معناها المباشر . وعندما يستخدم الاساطير الرعونية تصبح المادة لديه ثرية وينتقل من اسطورة لأخرى ومن زمن لآخرٍ ، ولعل ولعه بالاسطوره ناشىء من أن (الاسطورة تبدو وكأنها القصة الموضوئية والغير ذاتيه ، المنسوجة من مشاعر المبدع ، وكأنها اقرب معادله يستطيع المبدع أن يصيغها فى كلمات) (٩) فالأسطورة تقوم بالمعادل الموضوعى عما يحسّه ويشعره ويعيشه المؤلف ، لهذا كثيراً ما نرى الخراط يذكر الاسطورة ويظل يقصها ويشرح معانيها ومغازيها ثم يتركها فجأة ويعود لأرض الواقع دون أن يربط بينهما ، فى حين أن المقصود بالفعل من مثل هذا الاستخدام هو الربط بين ما هو اسطورى وماهو واقعى . أن ميخائيل يبحث عن لحظة توحد تمنحه الخلود لهذا يرى رامة شخصية اسطورية تمنحه كل ما لم يمنحه العالم له ، لأن رامة هى كل العالم بالنسبة لميخائيل ، هى الممكن والمستحيل وهى الواقع والحلم ، وهى الماضى والمستقبل ، إن كل احلامه أن تكون رامة هى خلاصة ولحظته الآنيه أيضا ، لهذا تتوحد فى رامة كل الشخصيات الاسطورية والدينية التى يطمح إليها ميخائيل ، فتصبح رامة هى (ايزيس ، حتحور ، حواء الأولى ، شهرزاد ، وعشتروت ، نوت ، ماعت ، السيدة زينب ، السيدة ريم العذراء) تتشكل رامة وتصبحكل هؤلاء لتخرج من إسار لحظتها وقيدها الزمنى المحدود وتنطلق إلى المطلق ، إلى الأفاق الرحبة التى يحلم بها ، لدرجة أنه يصفها فى أول رواية (الزمن الآخر) بأنها شخصية اسطورية غير محددة الملامح (كانت رامة تقف بالباب ، فى الدفء المخامر ، نديه ، نضرة ثقيلة بجناحين كبيرين مطويين إلى جانبها صـ٧ هذا الوصف الاسطورى الكامن فى اعماق ميخائيل لرامة بجناجين يحمل الحلم فى أن تطير رامة إلى المطلق ، وهذا الوصف يشبه تماماً مشهد الكشف فى رواية جويس ، صورة للفنان شابا .

حيث نشهد فتاة على الشاطىء بجناحين سرعان ما تتحول إلى أوزة رمز اللانطلاق تجاه المطلق .

وتأثر الخراط بالأدب الانجليز واضح هنا كثيراً ، فيكفى المفهوم الذى قدمهللجنس وهو مفهوم اسطورى ، كان قد عرفنا به الروائى الانجليزى لورنس خاصه فى روايته نساء عاشقات حيث يقدم لنا مفهوماً للعلاقة بين الرجل والمرأة باسم التوازن النجمى و هذا المفهوم يقول أن الرجل والمرأة كنجمين فى السماء لكل منهما مداده الخاص المستقل ، لكن الاثنين معاً يدور ان فى فلك واحداً اكبر منهما ، وهذة العلاقة التى تحفظ لكل منهما أستقلاليته مع توحده فى الآخر هى لب العلاقة بين الرجل والمرأة ، فهما يتناقشان ويتجادلان كل بشخصيته ، حتى تأتى لحظة الجنس ، أو الـذوبان فيتلاشى كل منهما فى الآخر ويصبحان واحدا صحيحاً كاملاً ، هذاما يقدمه لنا لورنس فى روايته « نساء عاشقات » وهو نفس المفهوم الذى يقدمه الخراط فى روايته ــ موضوع الدراسة والاقتباسات التى يمكن أن ندلل عليها كثيرة جداً ، إذا نجد ما يقرب من ثلث الرواية مكرّساً لهذا المعنى ، ونكتفى ببعض السطور من رواية الزمن الآخر [فى عمق الظلمة ، حينما لْم يكن صحو بعد ، رأى أنهما واحد ، غير منقسم] صـ١٠٣ ،

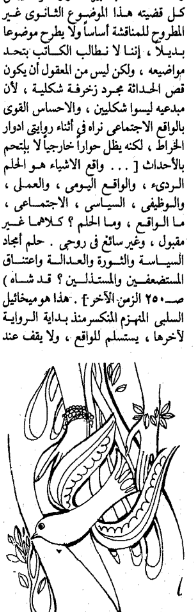
[كأن الموت غدا ، وكأن كل انفصال للجسدين المنهكين بالتحقق والمتعة ميته صغيرة أخرى ، تحفزنى بلا عقل إلى تلّمس الالتصاق الجديد] صـ٧٠ [حواء الأولى ، كاملة وماهرة ، لْم تكن حواء التفاحة والثعبان ، حواء المعصية ، بل كانت هى الوجه الآخر ، الواحد المثنى لآدم لأول ، كائن واحد مزدوج ظهراً لبطن ، ملتحمين . الجسد المُوحد غض مازال ، أمشوقة واحدة ومتكلمة فى القلب الواحد ، الأخذالمعطى معاً] صـ٢٩٦ .

ويتضح أن الخراط لا يكتفى بالاشارة إلى الاسطورة ، بالاسم ، ولا يستلهم روح الاسطورة كما يفعل غيره ، ولكنه يستحضر الحدث الاسطورى كاملا بالاسم بالحدث ويعيد قصةً ، وهو لا يقصد الاسطورة فى ذاتها ، بل يقصد الآنى والمعاصر ، ويقصد اللحظة التاريخية التى هو ــ أو شخوصه ــ معنى بها ، انه يستخدم الاسطوره ــ كما سبق الاشارة ــ كمعادل موضعى ، أو كاسقاط للهموم السياسية التى يحملها بطله ، ولعله وهو يبحث عن الخلود ويشبه رامة بايزيس ، يعطى نفسه حق التمثيل بأوزيريس رمز للبعث والخلود ، كما يشبه نفسه أحياناً باليعازر ، وهو أيضا رمز للبعث والخلود ، فاليعازر كان صديقا للمسيح ، وقد اعادة للحياة بإذن ربه وأوزيريس بعد أن قتلته قوى الشر ممثلة فى « ست » أخيه ــ قد احياه الإله استجابه لتضرعات ايزيس ، واصبح أمل كل ميت أن يعود للحياة كأوزيريس سواء كانت حياة فزيقية أو ميتا فيزيقية من خلال كونه إلها للموتى (١٠) لهذا فميخائيل يستخدم اسطورة ايزيس وأوزيريس رغبة فى الخلود الـذى وصله أوزيريس ورغبه فى أن تقوم رامة

بالدور الذى قامته إيزيس ، خاصة وأن ليس لها حوريس - فقط كانا يحلمان به .

٥- القضية الغائبة .

تتحدث د . فردوس عبد الحميد البهنساوى عن عيوب الحداثيين فى أنهم لايولون اهتمامهم باللحظة التاريخية وبالتالية ليست لديهم قضية مبلوره ، وهذا سبب الهجوم الكبير الذى لاقاه الحداثيون فى بداية حركتهم فى انجلترا ، [بدأ انتقاد العصرية ونقصد الحداثية عندما وجه بعض النقاد اللوم للعصريين - نقصد الحداثين لرفضهم أو فشلهم فى الانخراط فى المسائل العامة وعدم اهتمامهم بالسياسية ، وبأنهم يوجهون أدبهم للخاصة من القلة المختارة منهم او الصفوة) (١١)
ونحن لا نعتقد أن كتاب الرواية الحداثية غائبة لديهم الرؤ ية بهذه الدرجة ، فقد كان هذا الاهتمام موجه للحركة عندما كانت فى بداياتها وبزعامة ازرا باوند فى العشر ينيات من هذا القرن ، لكن التطورات التى مرت بها والتعديلات التى دخلت عليها ، جعلت من يتصدى لكتابة عمل ابداعى حداثى موضوعاً أمام تحد حقيقى وصعب وهو ألا يفلت من اللحظة التاريخية ، وبقدر وعى الكاتب باللحظة التاريخية والمامه وموقفه أيضا من قضايا عصره ووطنه ، يكون الوضوح أو الغياب لرؤ يته . وادوار الخراط كاتب شديد الوعى بواقعه ، نشهد هذا من خلال الحوار المتضمن داخل الرواية عن الظروف لسياسية والاجتماعية المصرية ، إننا لا نرى همًا عربيا قوميا يقدر ماترى هماً اجتماعيا مصرياً ، وهذا لا يعيب الكاتب ، لكن مايعيبه حقا هو غياب القضية ، أننا لا نكاد نجد قضية مايلح عليها الكاتب ، غير بعض جمل متفرقة يتحاوزها كل من ميخائيل ورامة ، وكأنهم منعز لون عن المجتمع ، فهم لا يشاركو فى شىء وإن كانوا يتحدثون فى كل شىء ، وميخائل يبدو ثورياًمنهزماً إنه يقص عن اصدقائه الثوريين سواء من اعتقل منهم أو من سافر للخارج هرباً ، أو حتى من حاد عن الطريق وارتمى فى أحضان الانفتاح ، ميخائيل يتحدث فقط ويتذكر ويعلق ، ولا يشارك بإيجابية الأمرة واحدة فى الباب الرابع عشر عندما ينزل إلى الشارع ويشاهد مظاهرات ، فيرفع صوته مشاركاً المتظاهرين الوطنيين ، لكن هذا لا يكفى وحدانية عن السلام والحرب وغلاء الاسعار ، وغياب الديمقراطية ، كل هذا يبدو واهيا لأنه لا ينتقل من اطار الكلمة إلى إطار الفعل ، انه يبدو كشاعر مهزوم وحزين ينعى عصره ووطنه وحظه وهو فى أحضان محبوبته تصب له الكأس وراء الأخرى وعندما يجوع تعد له (البوفتيك) وحبات المانجو ، فهل هذا البطل له قضية ؟ وهل شارك بايجابية وبفعالية فى سبيل الدعوة لها ؟ لم نجد شيئا من هذا فى روايتى أدوار الخراط ، اللهم بعض عبارات صارخة عن الاقباط فى مصر (راجع : لنص صـ - ١٠٠)
ولا اعتقد ان كاتباً كبيراً كادوار الخراط يجعل كل قضيته هذا الموضوع الثانوى غير المطروح للمناقشة أساساً ولا يطرح موضوعا بديلا ، إننا لا نطالب الكاتب بتحد مواضيعه ، ولكن ليس من المعقول أن يكون قص الحداثة مجرد زخرفة شكلية ، لأن مبدعيه ليسوا شكليين ، والاحساس القوى بالواقع الاجتماعى نراه فى أثناء روايتى ادوار الخراط ، لكنه يظل حواراً خارجياً لا يلتحم بالأحداث [... واقع الاشياء هو الحلم الردىء ، والواقع اليومى ، والعملى ، والوظيفى ، السياسى ، الاجتماعى ، ما الواقع ، وما الحلم ؟ كلاهما غير مقبول ، وغير سائغ فى روحى . حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستذلين ؟ قد شاه) صـ ٢٥٠ الزمن الآخر] . هذا هو ميخائيل السلبى المنهزم المنكسرمنذ بداية الرواية لآخرها ، يستسلم للواقع ، ولا يقف عند قضية بعينها ، ولا ينجح فى شىء إلا فى علاقته العاطفية/ الجنسية مع رامة ، والغريب عند ادوار الخراط ، أنه يختلف عن معظم كتاب الرواية اذ دائماً ما يربطون بين الفشل فى الحياة وبين الاحباط الجنسى ، لكن ميخائيل يفشل فى طموحاته الحياتية ، ويهده الواقع السياسى والاجتماعى ثم يتواصل جنسياً مع رامة حتى درجة الاكتمال ، ثم يعود ليواصل احداثيه العادية معها عن السياسة والواقع والفقراء ، مما يدل أن هذا الحوار هامش فى حياتها وغير مؤثر ، إن غياب القضية المطروحة للمناقشة هو ما يعيب اعمال ادوار الخراط فى روايته [رامة والتنين - الزمن الآخر] ◆



هوامش

I. A. Cuddan., **A Dictionary of literary Terms**. "Modernism Anti-Novel." Penguin Books, London, 19719.

٢ - لأن (رامة والتنين) تكتمل رؤ يتها فى (الزمن الآخر) لذا سوف نشير أليهما على أنها رواية واحدة .

David Lodge., **20 th century listerary criticism Longman, London, 1976, P. 658**

٤ - ادوار لخراط ، **فصول** ، المجلد الرابع - العدد الرابع - سبتمبر ١٩٨٤ ص ٥٧

٥ - عثمان نويه - **حيرة الأدب فى عصر العلم** . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة - ١٩٦٩ . ص ١٣٣

٦ - هانز ميرهوف - ترجمة أسعد رزوق - **الزمن فى الأدب** - مؤسسة سجل العرب - القاهرة/ نيويورك - ١٩٧٢ . ص ٢٩

٧ - د . نبيلة ابراهيم ، **فصول** ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، سبتمبر ١٩٨٦ . ص ١٠٠

٨ - السابق . ص ١٠٥

Martin A. Kayman., **The Modernism of Ezra Pound.**, Macmilla, London, 1986, P. 139.

E. A. Wallis Budge., **Osiris & The Egyptian Resurrection,** vol 1, Dover Publication, Anc New york., 1973. P. 305

د . فردوس عبد الحميد البهنساوى ، **فصول** ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، سبتمبر ١٩٨٤ . ص ١٣٣ .

دراسة

الواقع الأسطورى في روايات بهاء طاهر

مراد عبد الرحمن مبروك

(١)

شكلت الأسطورة ملمحاً فنياً بارزاً فى الرواية العربية فى مصر . فاقترنت بالأسطورة إقتراناً مباشراً عند عبد المنعم محمد عمر فى روايته « إيزيس وأوزوريس » سنة ١٩٤٥ ، وحسن محسب فى روايته « رغبات ملتهبة » . بينما اقترنت بالرؤية الأسطورية على مستوى الشخصية عند صبرى موسى فى « فساد الأمكنة » سنة ١٩٦٨ ، وجمال الغيطانى فى « الزويل » سنة ١٩٧٦ ، ومحمد البساطى فى « التاجر والنقاش » سنة ١٩٧٦ .

إلا أن بهاء طاهر استخدم الأسطورة برؤية مغايرة لهؤلاء الكتاب . فلم يجنح الى الرصد المباشر للأسطورة ، أو اضفاء رؤية اسطورية على الشخصية . لكنه جعل الشخصية الروائية تلتحم بالواقع وتصطدم به فيبدو الواقع أسطوريا فى روايته « شرق النخيل » دون اللجوء إلى اسطورة معينة . بل يبدو الواقع من فرط غرابته وتناقضاته السائدة واقعاً أسطوريا . فى حين أن الشخصية الروائية اقترنت عنده بالشخصية الأسطورية فى روايته « قالت ضحى » من خلال لجوئه إلى الأسطورة الأوزيرية . لكنه أحدث تفاعلاً فعلياً بين الشخصية المعاصرة التى تمثلت فى ضحى ، والأستاذ « الراوى » ، والشخصية الأسطورية التى تمثلت فى « أيسيت » ، « وأسير » .

أى أن رواية « شرق النخيل » شكلت واقعاً أسطورياً من خلال اعتماد الكاتب على مفردات الواقع الحاضر دون اللجوء إلى الأسطورة . بينما شكلت رواية « قالت ضحى » واقعاً أسطورياً من خلال اعتماد الكاتب على مفردات الواقع الحاضر ، وعلى الأسطورة الأوزيرية .

وعلى الرغم من ان هاتين الروايتين صدرتا سنة ١٩٨٥ (١) . إلا أن هذا الترتيب فى التناول لا يخضع للتتابع التاريخى . لكنه يخضع للتتابع الفنى ـ إن جاز استعمال هذا التعبير ـ اذ أننا نظن أن الرواية الثانية « قالت ضحى » جاءت مكملة للرواية الأولى « شرق النخيل » فى التعبير عن الواقع الأسطورى . خاصة وأن الرواية الأولى أداتها الفنية والتعبيرية مفردات الواقع الحاضر فحسب . بينما جاءت الأداة التعبيرية فى الرواية الثانية مزيجة من الواقع الحاضر والتراث الماضى .

(٢)

إذا كان أوزوريس قد ظل مخلصاً لمحبوبته « إيزيس » ، وتفانى فى حبها حتى أدركه العجز بمؤامرة ست عليه . فإن « الراوى » فى شرق النخيل يتنابه العجز ، ولا يستطيع مقاومة الفساد المستشرى فى المجتمع . ويستعيض عنه بالسُكر والشرب كى ينسى هموم الواقع المحيط به وتضيع منه ليلى مثلما ضاعت ايزيس والأرض . فقد استولى أولاد الحاج صادق على الأرض التى يمتلكها جد الراوى . لأن والد « الراوى » ظل مهموماً بجمع المال ولا يعنى بقيمة الأرض التى تركها الأجداد . وعم الراوى ظل وحيداً ينادى بعودة الأرض ويصارع من استولوا عليها . لكنه كان يعانى من تشتت الأخوة ، وأولاد العم . بينما أولاد الحاج صادق يجمعهم هدف واحد هو الاستيلاء على ممتلكات الآخرين .

لذلك تصبح الحلول التى يلجأ إليها الراوى مع ابن عمه حسين واهية تتضمن عقد صلح مع أعدائهم الذين استولوا على الأرض . فيعطى أصحاب الأرض ثمنها لأعدائهم فى مقابل ترك الأعداد لهذه الأرض . وعندما يعرض الراوى وابن عمه هذا الحل يطلب منهم الحاج جاسر مهلة للتفكير ثم يدبر مؤامرة لقتل حسين ووالده . وينجح فى قتلهما واغتصاب الأرض . فيصبح الواقع المحيط بالراوى واقعاً لا تحكمه معايير أو قيم لكنه محكوم بالقهر والظلم والرصاص . لأجل ذلك تضيع ليلى وايزيس والأرض نتيجة قدوم اليهود من البوابة الشرقية وقتلهم أطفال مدرسة بحر البقر . لذلك يتشكل الواقع

الحاضر عند الكاتب ليصبح واقعاً أسطوريا يعود فيه ، ست مرة أخرى ويقتل الأبرياء الذين ينادون بالعدل والحق والحرية ، بينما الرعاة الذين أغاروا قديما على حدود مصر الشرقية كانوا يظهرون دائماً احترامهم وولاءهم للإله ست ، ولم يعبدوا أى إله غيره وهو أحد الآلهة المصرية (٢) .

وتمثلت هذه القوى فى الواقع الحاضر فى أولاد الحاج صادق ، واليهود الذين احتلوا الأراضى العربية ، فقد قتلوا حسين ووالده لا لشىء إلا انهما كانا يناديان بعودة أرض الجدود لهما . ورفض والد حسين تسليمهم عقد الملكية تقول الأم لابنها : لكن حسين كان مسمراً فى الأرض يقولون أن يده كانت قبضة من حديد فى فخذ أبيه ، وعندما مد عمك يده ليبعد حسين عنه ظنوه سيخرج مسدسا من جيبه ، فانطلق الرصاص ، واتكأ الابن يحضن الأب ، والأب يحضن الأبن ، والدم يجرى مع الدم . رجع دم الأبن إلى ابيه ، ورجعا معاً لتراب الأرض متوضئين مصلين طاهرين » [٣] .

ويصبح قتل المخلص نزيراً بضياع المحبوبة ليلى ، فتبتعد ليلى عن الراوى لأنه ظل عاجزاً عن المقاومة واكتفى بالسهر فى الحانات ، بينما استولى أولاد الحاج صادق على أرض جدوده . وأصبحوا نموذجاً لشخصيات الرعاة أعوان ست ـ الذى اقتحم الأرض من البوابة الشرقية وقتل ازوريس . يقول الراوى لمحبوبته ليلى « قالت وهى تتحاشى النظر فى وجهى ـ ابدأ احتل اليهود سيناء من حوالى أربع أو خمس سنين كما تعلم » [٤] .

بل يصبح الواقع اسطورياً عندما تزداد وحدة انقلاب المعايير فى المجتمع ، ويصبح من يدرك الحقيقة عاجزاً عن الفعل ، مثلما حدث لسمير فقد أقتحم البوليس حجرته واستولى على كتبه ومذكراته وأصبح ضائعاً فى الشوارع والدروب دون مأوى . كما أصيب الراوى بعدمية الذات نتيجة التناقضات القائمة من حوله ، ومثلما قضت ايزيس بجوار ازوريس تناشده الخلاص ، فقد ظلت ليلى مخلصة للراوى . تلملم أشلاءه كى تعيد إليه توازنه مرة أخرى . لكن ذلك تحقق بمقاومة العجز واللجوء إلى الفعل ، فانضمت ليلى الى المظاهرات المحتدمة فى الشوارع ، والميادين تطالب بالأرض وطرد الغرباء ، وأصبح حبها للراوى متوحداً فى حبها للأرض . وطموحها للخلاص . ثم استحضر الراوى صورة ابن عمه حسين وهو يقتل الأفعى دون خوف ـ مثلماقتلتها ايزيس دفاعاً عن طفلها ـ وانضم الى المظاهرات وكانت صورة أمه تتداعى عليه حزينة إلى حد الموت .

لذلك تتشكل العوالم الأسطورية من خلال استدعاء الكاتب لجزيئات الواقع الحاضر . تلك الجزيئات التى تبرز التناقض فى القيم والمعايير السائدة فيُقتل الشباب والرجال الذين يدافعون عن أرضهم ويدركون واقعهم . بينما تسطو قوى البغى والطغيان على الأرض التى لا يملكونها ويستولون عليها .

ثم يتشكل هذا الواقع الأسطورى وتصبح ملامحه أشد وضوحاً ، وبروزاً فى رواية « قالت ضحى » خاصة وأن الكاتب اعتمد اعتماداً كلياً على الأسطورة الأوزورية فى بناء شخصياته الروائية . فكما ارتبطت ليلى بالأرض ، وضاعت عندما ضاعت الأرض فى « شرق النخيل » فقد ضاعت ضحى أيضا فى « قالت ضحى » وارتبطت بالأرض وأصبحت رمزاً للخصب والنماء . وخاصة بعد أن حملها الكاتب قناعاً أسطورياً بإرتباطها بايسيت . تقول ضحى : « كنت أعرف انى ايسيت ، وأن أوسير لما تجلى لى فى القمر وعد أن يصحبنى معه فى زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء معاً . فأغمضت عينى ونمت وكنت سعيدة » [٥] .

فيحدث الكاتب حالة من التوحد بين شخصية ضحى وأيسيت ويحمل الأولى دلالة الثانية ، وتصبح ضحى رمزاً للأم « الأرض » باعثة الدفء والحنان فالأرض هى انثى وأم ومنها تنشأ كل الكائنات كما انها عذراء تخترقها المعزوقة ، أو المحراث ، ويخصبها المطر والدم . وهى الرحم الذى تتمخض فيه الينابيع تهب الحياه وتسلبها Mellus Mater لأنها المصدر الأولى ، والملجأ الأخروى » . [٦] .

وقد ربط المصرى القديم بين الأرض وايزيس رمز الخصب والنماء . وفى اعتقاده ان العلاقة وثيقة بين خصب الأرض ، ووظيفة المرأة فى الإنجاب » [٧] ، من هنا حمل الكاتب شخصية ضحى أبعاداً أسطورية فاقترنت بإيزيس لتصبح رمزاً فنياً يرتبط بخصوبة الأرض ، واحلال الحياة والميلاد محل الموت . لكن ضحى « ايسيت » قد اغتصبها الطفيليون مثل حاتم ، وعبد المجيد ، وأصبحت ضائعة مثلما ضاعت ليلى . لذلك يحن الراوى الى عالم البداوة حيث الطهر والنقاء وتتطلع المحبوبة إلى الخلاص على يد أزوريس ، وحورس . لكن الأفعى تتربص بالطفل القادم تقول ضحى : « سمعت بكاء طفل ـ هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء ، ورأيتنى حداة تحدق فى الفضاء ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء ، ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من



خشب ، أو صندوق وفردت جناحي فوق ذلك الجسم الطافى على النيل ، فعدت أنثى ، وانبطحت فوقه فإذا أنا بين أحضان أوسير الذى تجلى لى من قبل قمراً » .(٨)

فيمر الكاتب بين المدلول الأسطورى ، والأبعاد المعاصرة . حيث تتطلع ضحى إلى الخلاص لكن الأفعى تتمدد فى طول النيل . تقتل الحشائش والخضرة التى هى دلائل الخصب عند « ازوريس » فإذا كان أزوريس قد تمزق جسمه ودفنت أشلاؤه فى مختلف أنحاء مصر فذلك رمز إلى خصوبة أرض مصر ، وانتشار زراعة الحبوب وإلى أن أزوريس هو إله الخصب »(٩) . لذلك تنشد المحبوبة ايزيس الخلاص على يد فارس أسطورى يخلص المجتمع من ظلم ست وينشر العدل والحرية ، ويكون ذلك بتمددها فوق مياه النيل كى تقتل الأفعى وتلتحم بأزوريس الذى يولدها حورس » وتوجد أسطورة مسجلة على معبد حورس البطلمى بأدفو قسم حورس بأنه الملك الظافر الذى تغلب من أجل ابيه رع على ست وأتباعه فى مصر ، وأجلاليم إلى آسيا . . . وكان طابع حورس محارباً » (١٠) . لكن الأفعى ما تزال تتمدد فى مياة النيل وتعم أرض مصر ، فتطلع ايزيس للطفل الذى يقتل الأفعى تماماً كما فى السياق الأسطورى . فقد تناولت الأسطورة الأوزورية قتل ازوريس على يد أخيه ست فى نديت ، أو حجتى ، وقيام ايزيس ونفيتس بالبحث عنه ، واعادة ايزيس الحياة لأخيها وزوجها ازوريس ثم ولادتها منه طفلاً ، هو حورس واستطاع حورس التغلب على الثعبان » .(١١) .

إلا أن الكاتب مزج بين هذه الأبعاد الأسطورية والأبعاد المعاصرة . فتمثل الأفعى فى الشخصيات التى تسببت فى ضياع ضحى « ايسيت » مثل حاتم وعبد المجيد . بينما العامل سيد الذى تفانى فى حبها أبعدوه عنها بترحيله الى حرب اليمن ، وعاد عاجزاً مقطوع الساقين لا يقوى على فعل شيء .



ومثلما قتل حسين ووالده دفاعاً عن الأرض وأصبح الراوى عاجزاً عن الالتحام بمحبوبته ليلى . فقد أصبح الاستاذ عاجزاً لا يستطيع مقاومة الأفاعى التى غرست سمومها فى مياه النيل .

(٤)

واذا كانت الأداة التعبيرية فى « شرق النخيل » هى مفردات الواقع الحاضر فحسب فإنها فى « قالت ضحى » تمثلت فى اللجوء إلى الأسطورة الأوزورية عن طريق الصور الحلمية للتعبير عن الواقع المعيشى .

فنجد أن ضحى أثناء تجوالها فى روما تتداعى عليها صورة إيزيس « أيسيت » ويتجلى لها « أوسير » إله الخصب . ليخلصها من الجدب الذى حل فى المجتمع . لكن الآلهة سكنت فى السماء وتركت البشر يتخطبون فى الظلام ثم نزل أزوريس وايزيس لخلاص البشر لكن ست ضر أخاه ومزق أشلاءه فى البلاد ، وحينئذ تفيق ضحى من هذه الصور الحلمية المتداعية وتنادى على الروائى قائلة « سأجمع أشلاءك من جديد وستكتمل »(١٢)

فيستلهم الكاتب الاسطورة الأوزيرية على لسان ضحى مستخدماً الحلم أداة تعبيرية طيعة له . لأن « الأحلام والتخيلات هى خبرات مناسبة بصورة خاصة لنقل الديمومة ، وحالة الترابط الدينامى »(١٣) وبرغم ذلك تشعر ضحى بالعجز . فتتداعى عليها الصور الحلمية وفى الحلم ينتاب كل من أيسنت وأوسير العجز فى واقع أشبه بواقع الأساطير والأحلام . حيث « تكمن فيه جميع الرغبات البدائية والعاطفية المكبوتة من الحياة الواعية بواسطة الذات »(١٤) . لكن حتى مجرد حلم الشخصية بالخلاص لا يتحقق وتظل ضحى « ايسيت » تتطلع إلى المخلص الذى يلقى فى رحمها بذرة الأخصاب والتكوين . ولا تجد غير الأستاذ الذى صحبها إلى روما تنشد الخلاص على يديه . لكنه تركها نهباً للضياع وتطلع إلى غيرها . وحينئذ هجرته ضحى وصفعت الباب فى وجهه . فأخذ يستعطفها بإرساله خطابا لها تقترن فيه صورتها بأيسيت يقول وقضيت ليلة بأكملها أكتب خطابا كتبتت حبيبتى ضحى ، حبيبتى أيسيت ثم شطبت حبيبتى ضحى واكتفيت ايسيت كتبت : وعدت ياأيسيت أن

تضمى أشلائى من جديد . هنا أنا مبتور ومبدو . هاأنا الأن أحتاج إليك »(١٥)

لكن ضحى تشعر بالضياع وتصبح عاجزة عن التوحد فيه لأن انقلاب المعايير السياسية والاجتماعية التى يمر بها المجتمع فى مرحلة ما يجعل أفراد المجتمع يتخطبون بين الوهم والحقيقة أو بين الواقع الأسطورى والواقع الحاضر . فيستدعى شخصية أسطورية ويحملها دلالات عصرية ، وهذه الدلالات تتمثل فى ضياع المحبوبة التى ضاع بضياعها أفراد المجتمع . فأصبح الأستاذ ويشعر بالضياع والتخبط لا يجد مأوى أو واحة للأمان . ولا يملك غير استرجاع لحظات طهر ضحى وبراءتها . فقد تحول كل من حاتم وعبد الحميد إلى شخصية طفيلية حيث انضم الأول إلى الاتحاد الاشتراكى ، والثانى أصبح عميلاً لسلطان بك ، وتحالف مع الوزارة فى افشاء الفساد فى المجتمع ، فاانتشرت الشركات الوهمية ، وأساليب الاحتيال على العمال المقهورين الذين ارغموا على التوقيع بقيامهم برحلة دون وجه حق .

لذلك يصبح ضياع ضحى « أيسيت » أمراً محققاً . ولا يجد الكاتب خلاصاً من هذا الواقع إلا باللجوء إلى الحلم . فيحلم الراوى بعودة أيسيت تحفها طيور بيضاء من السماء . ويبرز قرص الشمس من جديد . فيكون الحلم هو الأداة التعبيرية التى استند اليها الكاتب فى بناء شخصياته الأسطورية .

من هنا يمكن القول بأن توظيف الكاتب للأسطورة الأوزيرية يسير فى خطين متوازيين . الأول يصور الواقع الحاضر ممثلاً فى ضحى ، والأستاذ ، ورغبة كل منهما فى خصوبة الواقع . والثانى يصور الواقع الأسطورى ، ممثلاً فى أيسيت ، وأوسير ، وكل منها يبغى شروق الميلاد الجديد . ويحدث الكاتب بين هذين الخطين التحاماً فنيا فيحمّل شخصية ضحى أقنعة أسطورية فتصبح هى إيزيس ، كما يصبح الأستاذ رمزاً لأوزوريس .

لذلك يتشكل الواقع الأسطورى عندما تشعر شخصيات بهاء طاهر فى « شرق النخيل » وقالت ضحى بالضياع الذى يحيطها من كل ناحية . فيتخبط الراوى عندما تضيع محبوبته سواء كانت ليلى ، أو ضحى . وتقترن المحبوبة بإغتصاب الأرض فى شرق النخيل ، وانقلاب المعايير السياسية والاجتماعية فى « قالت ضحى » ويحمل الكاتب كلا منها أبعاداً أسطورية تقترن بشخصية إيزيس ، أو « ايسيت على حد تسمية الكاتب .

وعندما تشعر الشخصية بالعجز تلجأ إلى الحلم مقترناً بالأسطورة لأن « التكوين الأسطورى شأنه شأن الصور التى تظهر فى الأحلام يقوم على قاعدة روحية تمدنا بقوة أكبر من قوة تجاربنا الواعية(١٦)

ومن هنا يصبح الواقع واقعاً أسطورياً تتداخل فيه معايير الممكن واللا ممكن كى يتحقق الواقع الجديد ◆

هوامش البحث

١ – صدر لبهاء طاهر روايتان إحداهما « شرق النخيل » عن دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ ، وثانيهما « قالت ضحى » عن دار الهلال سنة ١٩٨٥

٢ – د . رمضان عبده . معالم تاريخ مصر القديم ص ٣٤٣

٣ – بهاء طاهر : رواية « شرق النخيل » ص ٦٨ – ٦٩

٤ – نفسه ص ٧

٥ – بهاء طاهر : قالت ضحى ص ٦٧

٦ – د . أحمد ديب شعبو : السماء والأرض رحلة فى المعتقدات العالمية والخيال الأسطورى والفولكورى . مجلة الفكر العربى بيروت . كانون الأول سنة ١٩٨٦ ع ٤٤

٧ – د . وفاء على سليم . الأم بين الملاحم والسير . وكالة المطبوعات الكويت سنة ١٩٨٢ ص ١٨

٨ – بهاء طاهر قالت ضحى ص ٦٨

٩ – د . أحمد أبو زيد : الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى : مجلة عالم الفكر الكويت ديسمبر سنة ١٩٨٥ ص ٢٠

١٠ – د . عبد الحميد زايد : الرمز والأسطورة الفرعونية . عالم الفكر الكويت ديسمبر سنة ١٩٨٥ ص ٤٧

١١ – د . عبد الحميد زايد : بحث سابق . وانظر صموئيل مفرح كريمر . أساطير العالم القديم . هيئة الكتاب سنة ١٩٧٤ ص ٥٤ وانظر :

سيرج سونيرون . كهان مصر القديمة . ترجمة زينب الكروى هيئة سنة ١٩٧٥ ص ١٩٥ وانظر : الموسوعة المصرية مجلد ١ ح ٢ تاريخ مصر القديمة وأثارها مرسى سعد الدين وآخرون

١٢ – بهاء طاهر . مصدر سابق ص ٧٠

١٣ – هانزفير : الزمن فى الأدب ترجمة أسعد رزوق . موسسة سجل العرب سنة ١٩٧٢ ص ٣٣

١٤ – انظر : روبرت ب . واونز كتب غيرت العالم . ترجمة أمين سلامة ص ٢٩٦

١٥ – بهاء طاهر . مصدر سابق ص ٨٦

١٦ – د . أحمد كمال زكى . الأساطير . هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٥ .

قصة

القيــد

مصطفى أبو النصر

حين رأيت الصندوق ، حولت بصرى عنه ، ورحت أحدق فى الرجل الواقف أمامى . ظل كل منا يحملق فى الآخر دون أن ينطق بكلمة . لا يمكن أن أستشف مشاعره تجاهى ، أو أن أعرف ما الذى كان يدور فى رأسه ، ذلك أن وجهه كان مختفياً وراء قناع مصبوغ بألوان صارخة حادة . كانت عيناه - فقط - هى التى تتفحصنى من خلال الفتحتين الصغيرتين . تلمعان ، ويشع منهما بريق أسود يخترق كيانى كله .

شعرت برجفة تسرى فى جسمى . حاولت أن أكبت مشاعرى ، وأتظاهر بما ليس فى أعماقى ، فهززت رأسى عدة مرات . هل كنت رافضاً أم موافقاً ؟ لا أدرى ، وربما كانت مجرد حركات عصبية من جراء ما أعانيه . كان الخوف قد شلّ إرادتى ، فأخذت أدور حول الصندوق وكأننى أحاول أن أنتزع منه ما يدلنى على ما بداخله ، ولكنى عدت أقف فى مكانى الأول ، دون أن يبوح لى الصندوق بشىء .

انتابتنى حالة لا أستطيع أن أحددها أو أصفها ، إذا أن الدم كان قد صعد إلى رأسى ، فشعرت بسخونه شديدة ، جعلتنى أرتجف ، وبلا إرادة منى ، ناسياً كل ما بى ، ركلت الصندوق بقدمى وكأننى أستنطقه ندَّ عنه صوت مكتوم ولم يقل شيئاً .

رفعت إلى الرجل عينىّ . كان يقف أمامى كجدار يحول دون أن أرى ماوراءه . أولانى ظهره فى حركة بطيئة مدروسه ، وكأنه قد نفض يديه من أمرى . فكرت فى أن أولى هارباً ، وحين هممت أن أفعل ، وعند أول حركة ، اخترقَت أذنىّ تلك الصلصلة الثقيلة التى ذكرتنى بما حول قدمىّ . أخفضت بصرى ، وعندئذ رأيت كل شىء : فوجئت بهم يحدقون بى من كل جانب . وقفت مذهولاً ، وللحظة ، بدت لى الحقيقة سافره . هل فى مقدورى أن أخدعهم ، فأفلت من بين أيديهم ؟ حاولت أن أبتسم ، صدمتنى جهامة وجوههم ، فغاضت الإبتسامة ، وبدأت أدرك ما وصلت إليه . تصاعدت همهمة لم أفهم منها شيئاً ، ثم أخذوا يضيّقون الحلقة حولى ، وانقضوا على وأوسعونى ضرباً وصفعاً ولكماً . غامت الرؤية فى عينى ، ثم أخذت تشحب رويداً رويداً حتى تلاشت صورهم من أمامى .

لا أدرى ما الذى حدث بعد ذلك ، ولا كم من الوقت مضى ، ولكن حينما فتحت عينىّ ، وجدتنى أقف أمامه مباشرة . فكرت فى أن أسأله ، أن أطلب منه التفسير ، إلاّ أن غُصَّة فى حلقى ، جعلتنى ألوك ما فى أعماقى من أسئلة ، وأبلعها دون أن أجرؤ على النطق . بعد فترة ، لا أستطيع تحديد زمنها ، رأيت شفتيه تنفرجان ، وظهرت أسنانة كبيرة ضخمة ، تكسوها صُفْرة ، ثم قال فى صوت خشن ، خيلّ إلّى أنه يخرج من آله خربة : « ماذا ؟ ! ألن تطيع ! ؟ » .

حاولت - مرة أخرى - أن أتكلم . فتحت فمى تمهيداً لأ نطق ، ولكن ملامحه المختبئه وراء القناع لم تدلنى على مايريده ، فعدت أغلق فمى ، وأغرق فى الصمت منطوياً على نفسى . فى هذه اللحظة ، سمعت وقع أقدام ثقيلة رتيبة يقترب . اتجهت بعينىّ نحو الصوت ، فرأيتهم قادمين وفى أيديهم القيد . خذلتنى قدرتى فلم أستطع أن أتحرك ، وشعرت بمايشبه الانهيار ، وأخذت ضربات قلبى تتوالى بسرعة حتى حسبته سيتوقف ، فالتفت إلى الرجل ، ونظرت إليه فى استجداء ، غير أنه أشاح بوجهه عنى ، ثم ابتعد قليلاً وكأنه يوسّع لهم كانوا قد اقتربوا منى ، واصطفوا فى نصف دائرة ، فرأيت السلسلة الطويلة ذات الحلقات السميكة ممتدة بعرضهم ، وقد أمسك كل منهم بحلقة من حلقاتها . لم أجد فى نفسى الشجاعة كى أرفع بصرى ، وأنظر إلى وجوههم .

كانت أيديهم الغليظة القابضة بأصابع ضخمة تبدو لى كسلاحف متوحشة تريد أن تنقض علىّ . ظلت عيناى متحجرتين ، ثم أخذت أجسامهم تنمو وتتضخم حتى ملأت الفراغ كله ، وفجأة ، دوى صوت صرخة مبحوحة ـ على أثره ، غبت عما حولى .

لم أستطيع أن أتحقق ما إذا كانت هذه الصرخة قد انطلقت من حنجرتى ، أم أن أحداً غيرى أطلقها ؟ ولكن حين أفقت ، رأيتنى فى الموقف نفسه ، والقيد قد طوق قدمىّ ، والرجل مازال فى وقفته يواجهنى فى صلابة وجمود . استطالت فترة الصمت بيننا ، ولعله لم يكن صمتاً ، بل تنمراً . أخيراً سمعته يتنحنح ، وبدأ يقترب منى شيئاً فشيئاً . كانت لحظة مواجهه حقيقية . أنا وهو فقط . مَن طوقونى بالقيد انصرفوا إذا هجم علىّ فلن أستطيع أن أدفعه ، وحتى إذا استطعت ، فان قيدى سيمنعنى . علىَّ أن أطيع . لا مجال لعصيان أو تمرد . الطاعة وحدها ربما تنقذنى . فكرت فى أن أسأله عن سبب هذا كله . ما الدافع إليه ؟ هل كان قد طلب منى شيئاً ورفضت ؟ ولكن لسانى لم يطاوعنى ، فخرجت من فمى همهمة لا معنى لها . وقبل أن يطالنى راح يدور حول نفسه فى بطء واختيال وكأنه يقوم بعرض ، وفى كل مرة يواجهنى يحملق فىّ بعينيه ، ثم يعود فيدور حول نفسه ثانية ، وفى آخر مرة ، طالت فترة مواجهته لى ، ثم خطا خطوة واحدة ، فصرت تحت سيطرته الكاملة ، فلما شعرت بقبضته على كتفى ، أطرقت مستسلماً ، فأخذ يدفعنى أمامه وصلصلة القيود ورنين احتكاكها بالأرض ، يتردد فى صوت مكتوم فى الفراغ المحيط بنا كنت أنقل قدمىّ فى جهد ، والعرق ينضح منى ، حتى انتهينا إلى سلم ضيق . قدرت أننى لن أقوى على رفع قدمى لأضعها على أول درجة بسبب ثقل القيد ، فلويت عنقى ونظرت إليه لأشهده على مدى صعوبة الصعود وأنا على هذه الحال ، إلاّ أنه ردَّ نظرتى بلكمة فى ظهرى ، كدت أنكفىء على وجهى ، ولم أعد أفكر فيما إذا كنت سأستطيع أم لا ؟ وجاهدت حتى نجحت فى رفع قدمى ثم تركتها تسقط على الدرجة الاولى وإذ دفعنى فى ظهرى ثانية ، فقد رفعت قدمى الأخرى ثم واصلت الصعود . كان السلم ضيقاً ، فقدرت أننى لو حاولت الجلوس على درجة منه لأستريح لما وسعتنى . أخذت أنهج وتتلاحق أنفاسى ، وتوالت ضربات قلبى فى سرعة ، وشعرت بالاختناق ، ففتحت فمى أملاً فى الحصول على هواء أكثر ، وكان العرق قد غطى جسمى كله ، وراح ينحدر من جبهتى مقتحماً عينىّ ، فغامت الصور ، وانبعجت درجات السلم ، وازدادت الآلام حول كعبىّ ، وخيل إلىّ أن درجات السلم لن تنتهى أبداً ، وأننى سأظل صاعداً حتى ألفظ أنفاسى وأسقط ميتاً . ولكن ، بعد فترة لا أدرى مداها ، ماكدت أضع قدمى على درجة ،



حتى وجدتنى أمام ساحة عريضة موغلة فى العمق ، جدرانها عالية ، وفى نهايتها ، بدا لى شىء ما ، غير واضح المعالم ، وقد تبينت - فيما بعد - أنه الصندوق .

تهاويت على الأرض ألتقط أنفاسى كفريسة ترك المفترس بقايا أشلائها . رفعت عينىّ إليه . كان يقف عند قدمىّ ، عملاقاً تخرج من عينيه سهام نارية مصوبة إلىّ . لم أستطع إدراك ما الذى يضمره لى خلف قناعه ، ولكنى أيقنت أننى لو حاولت العصيان ، لإنتهى كل شىء فى لمح البصر .

انحنى علىّ . أطبقت أصابعه على كتفى . لم أقاوم ، ولكن حين ضغطت بقدمىّ على الأرض لأهمّ واقفاً ، أحسست كما لو أن سكيناً حاداً مرّ على كعبىّ فانطلقت منى آهة ، فما كان منه إلا أن كتم انفاسى بيده الأخرى وهو يقول فى صوت مخنوق : « أخرس » وجذبنى كما لو أنه ينتزع وتداً من الأرض .

كان احتكاك القيد يضاعف من إحساسى بالألم ، ولم أجرؤ حتى على التفكير فى التوقف ، ولكنه أمرنى أن أقف ، وكان ذلك بالقرب من الصندوق . لم أرفع عينىّ إليه ، فقط أطعته دون أن أرفع عينىّ إليه . رحت أحدق فى قدمىّ اللتين ورمتا كان تحت القيد لون أحمر داكن ، وكان جلدى قد تسلخ ، ونزت دماء تخثرت فلطخت قدمىّ وأصابعى المتورمة ، وبدأت أشعر بثقل جسمى كله ، وكدت أسقط ، ولكنى كنت أقاوم ، ونازعتنى نفسى فى أن أجثو عند قدميه ، وأستجديه أن يطلقنى أو أن يقتلنى ، ولكن حين هممت أن أفعل ، كان قد أولانى ظهره ، وسمعت صوته يأمرنى بحمل الصندوق ، وأنزل به حيث كنا .

تظاهرت بطاعة الكلاب ، ودرت حول الصندوق وكأننى أستنطقه . بدا لى كتله صماء مصمته ، راسخة لا تبين عن شىء ، ولا تفصح عما فى داخلها ، وحين اندفع الدم إلى رأسى ، نسيت آلامى كلها ، فركلته مغيظاً بقدمىّ المقيدتين الوارمتين .

تلك كانت البداية ـ وربما كانت النهاية ، ذلك أننى لم أشعر إلاّ شيئاً ما قد انفجر فى داخلى ، فانكفأت على الصندوق ـ ولم أعد أهتم بما قد يحدث لى ، وتساوت لدى جميع الأحوال . ◆

شعر

الذى باعنى

عبد الرحيم الماسخ



حَبيبِى يَجُوبُ المَدى قَمَراً . . وفُؤادِى خلاءْ
وعَيْناىَ نافِذَتا طائِريْنِ . . بها نَقَرا ثُمّ فَرّا
بعُشْبٍ إذا ما تأوَّدَ . . كانَتْ تَنُوّرُ الفَراشاتُ عُمْرا
وهذِى الجذُوْرُ العَرايا تُرَفْرِفُ أجْنِحَةً ، تَتَناسَلُ . .
والرِّيْحُ تَهْدِى لَوَاقِحَها للبَعِيْدْ !!
وعَيْناى مُرْتَحِلى فى البقايا تَضِلانِ فى مَهْمَةِ الإرْتواءْ
فَتَسْتَوْدِعانِ إذاً مَلّتا الصَّحْوَ . . قلْبى
يُدَثّرُ حُبّى ويَرَقُبُ سَيّارَةَ الإشْتِهاءْ !!
حَبيبِى عَميْقُ التَروِّى يَجِئُ حَزِيْناً ويَمضِى سَعيْدا
يُبَدِّلُ سَمْعِى ويَنْصُبُنِى خَيْمَةً للوُعُوْدِ الظَمِيئةِ . .
يَقْطِنُها الغَيْمُ والرِّيْحُ والشَّمْسُ والأنْجُمُ الزَّاهِيات
ويَحْفَظُ فيها كِتاب المُحيْطاتِ مِن كُلِّ طَيفٍ يُرِيْدُ انْتِقال الحَياةْ
تَقُولُ البلادُ . . التِىْ ارْتادَها للرَّحِيْل : اشْتهانا
فَبِعْناهُ . . كُلُّ القُلُوبْ لَها أمنيات
وهذا الحَبيْبُ الذى باعَنِى كَىْ يُباعَ . . مُرادِى
تَبَيَّنْتُهُ باجْتِهادِىْ . . فراغٌ إلى غير ذاتْ !!! ◆

حوارات فى الرواية المصرية

عصام عبد الله

١ ـ مع د. سيد حامد النساج

□ فى نهاية الأربعينات تبلورت الرواية المصرية عند حدود مدرستين هما : المدرسة الرومنسية والمدرسة □ فى نهاية الأربعينيات تبلورت الرواية المصرية عند حدود مدرستين هما : المدرسة الرومنسية والمدوسة الواقعية ، فما هى أبعاد كل من المدرستين وكيف ساهمتا فى تشكيل معالم الرواية الحديثة والمعاصرة ؟

● أعتقد أن الفرق بين المدرستين فرق واضح فى المنطلق وفى الشكل الفنى وفى لغة الكاتب وفى ما يستهدفه من وراء كتابته ، إنما الدوافع إلى هاتين المدرستين بالتأكيد هى دوافع اجتماعية واقتصادية بالدرجة الأولى ، وإذا تتبعنا حركة المجتمع فى الثلاثينيات من هذا القرن سنجد أنها حركة نشطة تساعد على الفكر الحر وعلى رأس المال الحر ، وعلى سيطرة قلة ، وتملك وتميز هذه القلة ، ولهذا نجد التيار الرومنسى كان سائداً طوال هذه الفترة نتيجة لسيادة الفكر الرأسمالى والفلسفة المثالية ، فكانت الغلبة إذن والسيادة للاتجاه الرومنسى فى الثلاثينيات . بيد أن فى ظل الأربعينيات على وجه الخصوص ، وبعد انتشار الفكر الاجتماعى بفضل نجاح الثورة الروسية والصينية ، والفكر الاشتراكى على مستوى العالم ، انقلب الأمر لأن حركة المجتمع المصرى هى الأخرى تغيرت ، ففى المجال السياسى كان هناك نوع من التناحر الحزبى شارك فيه جيل جديد من الشباب من أبناء الفلاحين والعمال الذين دخلوا الجامعة وتعلموا ، وكان منهم (يوسف ادريس) و(صلاح حافظ) و(مصطفى محمود) و(فتحى غانم) وغيرهم . لكن قبل هذا الجيل من الأدباء كان هناك (محمود كامل المحامى) مثلاً وأترابه ممن ينتمون إلى الطبقة البورجوازية التى تكتب من نفسها لنفسها . ويلاحظ أنه فى فترة الأربعينيات ظهر أول كتاب فى الاصلاح الزراعى كما ظهرت كتابات أخرى تعالج أمراضنا الاجتماعية ، والمتأمل الدقيق لهذه الفترة سيجد أن الندوات التى كانت تقام فى مدينتى القاهرة والاسكندرية ، كانت تدور حول الاقتصاد المصرى وضرورة إعادة توزيع الثروة ، ومن هذا كله انتشر التيار الواقعى فى الأربعينيات . وحين قامت ثورة يوليو عام (١٩٥٢) تجاور التياران الرومنسى والواقعى ، لأن ثورة يوليو لم تكن ثورة دموية وإنما سلمية ، وهذا هو السر فى أنه على المستوى السياسى لم يقتلوا أو يذبحوا أصحاب الملكيات الخاصة ولم يحجروا على أصحاب الفكر الرأسمالى الحر ، إنما أصحاب هذا الفكر قد كمنوا على الرغم من أنهم كانوا يعبروا عن فكرهم من آن لآخر ، فكتب (يوسف السباعى) و(محمد عبد الحليم عبد الله) و(محمد زكى عبد القادر) فى الخمسينيات إلى جوار أصحاب الاتجاه الواقعى ، بيد أن السيادة كانت للاتجاه الواقعى الذى دعم على المستويين الرسمى والنقدى ، بظهور مدرسة نقدية واقعية تبشر بالاتجاه الواقعى وتقدم كتابه وتنقدهم ، غير أن هذه المدرسة كانت لها إرهاصات فى الأربعينيات خاصة فى مجلتى (الفجر الجديد) و(الجامعة) اللتين نبهتا إلى وجود عبد الرحمن الشرقاوى ومحمود البدوى وسعد مكاوى . وأزعم أن هناك كاتباً رومنسياً فى هذا الجيل كان إرهاصة للواقعية وهو (عبد الرحمن الخميسى) رحمه الله ، ونستطيع أن نسميه بالرومنسى الثورى ، لأنه كان رومنسيا ؛ شكلاً وثورياً مضموناً ؛ ففكره ثورى ومضامينه واقعية ومنطلقه واقعى والهدف الذى يستهدفه هدفاً اجتماعياً اشتراكياً ، لكن لغته كانت لغة شعرية . خلاصة القول أنه بقدر ما كانت الرومنسية سائدة فى الثلاثينيات وكانت الكتابات الواقعية قليلة ، أصبحت الكتابات الواقعية كثيرة فى الأربعينيات والخمسينيات ، والكتابات الرومنسية قليلة ؛ لكنهما تجاورا معاً كمدرستين وكاتجاهين فى الخمسينيات أيضاً .

□ يلاحظ أنه بقدر ما كانت الاشتراكية هدفاً رئيسياً عند أصحاب الاتجاه الواقعى ، بقدر ما وضعت أصحابه أمام العديد من علامات الاستفهام : بمعنى إذا كان النظام قد أخذ بما ناضلوا من أجله فيما مضى ، فما الذى يستطيعون تقديمه للناس من جديد ؟ . . كيف ترى هذا الرأى ؟ وأين نجيب محفوظ من هذا الاتجاه ، وأيضاً من هذا الموقف ؟

○ ربما تكون قد دفعت بنجيب محفوظ من بين الذين واكبوا الثورة وكتبوا فى ضوئها وفى ضوء مبادئها وكانوا مؤمنين بها ، لأن نجيب محفوظ كتب قبل الثورة ، وهو كاتب ذكى جداً لأنه ينتظر ويتأمل ليرى أبعاد هذه الثورة ، ولا يكتب شيئاً لعدة سنوات إلى أن

يلوح فى الأفق ما وراء هذه الثورة ، وحين يكتب فى عهدها فلا يقترب منها أو يتحدث عنها وإنما يكتب (الثلاثية) وهى ليست لها علاقة بالثورة وإنما علاقتها بمرحلة ما بين الحربين ، وهى رواية اجتماعية طبيعية لها تأثير وخطورة ، وتعتبر علامة فى تاريخ الرواية العربية الحديثة والمعاصرة . ونجيب محفوظ أيضاً عند النكسة فى عام (١٩٦٧) ينتظر حتى يتحسس الأوضاع جيداً .

فلا يكتب روايات وإنما يكتب قصصاً قصيرة ، ويحاول أن يقول رأيه فى بعض الجزئيات المتعلقة بالحياة الاجتماعية فى فترة النكسة ، مرة فى تمثيلية من فصل واحد ومرة أخرى فى قصة غامضة ، ومرة ثالثة فى قصة قصيرة رامزة وما شابه ذلك . ولعل أوضح دليل على هذا أنه فى نفس الوقت الذى كتب فيه (توفيق الحكيم) كتابه (عودة الوعى) عام (١٩٧٢) ، كتب (نجيب محفوظ) رواية (الكرنك) ، وبنفس الطريقة التى كتب بها الحكيم كتابه على (الاستنسل) ، بل كان يوزع روايته على مقهى (بترو) فى الاسكندرية مثلما كان الحكيم يفعل بكتابه (عودة الوعى) تماماً ، كنوع من الدعاية المبطنة لأن الكتابين كانا ضد الثورة وضد جيل الثورة . على هذا النحو ينظر نجيب محفوظ إلى بعض الأحداث والقضايا ، وان كنا لا ننكر أنه فى أثناء الثورة كتب (ميرامار) و(ثرثرة فوق النيل) وبعض الأعمال الناقدة للثورة ، وإنما هو لم يكن من هذا الجيل الذى تبنى الفكر الاشتراكى والتقدمى الذى آمن بالثورة ودافع عنها وكتب كتابات ثورية . أما الجيل الذى تقصده بقولك أن الثورة وضعته فى مأزق ، فالواقع أنه هو نفسه الذى وضع نفسه فى هذا المأزق ، لأن المفروض أن الفكر يتقدم على الواقع ، وهذا الجيل لم يتقدم بفكره على الواقع ، وإنما من بين أبناء هذا الجيل من نجده يتحدث ببعض تعاليم كارل ماركس وبعض مبادىء الفكر الاشتراكى الذى أشيع عام (١٩١٧) وعام (١٩٢٩) بشكل حرفى جامد وثابت فكانت فترة الخمسينيات فترة مناسبة جداً وملائمة لاشاعة هذا الفكر والدعوة للثورة ولتبنى هذه الثورة . فى حين أنك إذا تأملت الكتابات الروسية ستجد أن الأدب الروسى بعد عام (١٩٧٠) بدأ يلتزم بخط جديد يبتعد عن المبادىء الجامدة والتشريعات والقوانين ، وعن الالتزام الحرفى بالواقع ، والواقع المعين . . . . الخ ، أى أنه اتجه إلى (التجريب) فى الأدب من خلال كتابات أدبية جديدة فى مضامينها وأشكالها . وأزعم أن هذا الجيل وان كان قد توقف بعد النكسة ، فإن الجيل التالى له الذى بدأ يكتب قبل النكسة بسنوات قليلة هو الجيل الذى يعتبر الامتداد الحقيقى للتيار الواقعى الجديد ، بمعنى أن الجيل الذى أجهد فكرياً وسياسياً وفنياً ونقدياً من الأربعينيات وحتى عام (١٩٦٧) لم تعد له القدرة على العطاء فى هذا الاتجاه ، وإنما كان هناك جيل تالى له وهو ما يسمى الآن بجيل الستينيات وهو الإبن الحقيقى لثورة يوليو ، وقد جاء فى عام (١٩٦٧) وبدأ اتجاهه يتغير . . لماذا ؟ لأنه بدأ يكتب فى أوائل الستينيات مع التغيرات الاجتماعية التى صاحبت هذه الفترة ، ثم جاءت النكسة فرأى نماذج تتحطم وأصنام كثيرة تسقط وتتهشم ، ووجد نفسه أمام فكر لم يعد صالحا على المستوى الواقعى ، وأدب يثبت أيضاً عدم قابلية الناس له بعد النكسة ، ومن ثم حمل هذا الجيل على عاتقه مسئولية التغيير والتجديد فى الأدب ، وهى المهمة التى كان من المفروض على الجيل السابق عليهم أن يؤديها ، وقد نجح جيل الستينيات فى هذه المهمة نجاحاً كبيراً وهو بالفعل الجيل المؤثر والفعال فى الرواية العربية الحديثة حتى الآن .

■ «جيل الستينيات» من العبارات الفضفاضة جداً التى أصبحت الآن تستوعب أكثر من جيل فى آن واحد ! . . فما هى المعالم الرئيسية لهذا الجيل ومن هم أدباؤه ؟

● هذا الجيل من أبناء البسطاء ، ومنه مَنْ لم يتعلم ، بل منه مَنْ لم يصل إلى وظيفة مرموقة حتى الآن ، وأغلبه حاول تثقيف نفسه بنفسه ، وأقصد به جيل الغيطانى ويحيى الطاهر عبد الله ويوسف العقيد وأحمد الشيخ وعبد الحكيم قاسم ومحمد مستجاب وعبده جبير وغيرهم ممن لم يدرسوا دراسة نظامية واحدة ، ولم يعلموا عملاً مرموقاً ، ولم يتثقفوا ثقافة معينة مثل الثقافة الفرنسية أو الانجليزية ، بل منهم كثيرون لم يجيدوا لغة أجنبية واحدة ، وإنما اعتمدوا على كتابات الأعلام من المعاصرين ، وعلى بعض الترجمات . وتبدو أهمية هذا الجيل أكثر إذا تعرفنا على نوعية التحديات التى



واجهها ولا يزال بقايا جيل (طه حسين) - وجيل (نجيب محفوظ) وجيل (يوسف إدريس) ، وجيل الوسط ويمثله (أبو المعاطى أبو النجا) و(سليمان فياض) و(عبد الله الطوخى) و(فتحى غانم) و(عبد الفتاح رزق) وغيرهم ، ثم مواجهة جيله الذى يتصارع معه ويصارعه أيضاً . فهذا الجيل الذى شارف أغلبه على الخمسينات هو الأبن الحقيقى لثورة يوليو ، سواء أكان معها أو ضدها ، إنما هو تعلم فى حضنها وعاش على أحلامها وتغنى بها . وقد رفض هذا الجيل الاتجاه الرومانسى بحكم النشأة والثقافة والحلم الذى رسمه لنفسه ، فكان رافضاً الاتجاه الرومنسى المنتمى إلى طبقة مغايرة إلى طبقته ، ومن ثم يعتبر هذا الجيل من أهم الأجيال التى كان لزاماً على الجيل السابق عليهم أن يمتد إلى المرحلة التى عبروا عنها ليستوعبها ويفصح عنها بشكل أدبى وفنى .

□ هناك من النقاد من يزعم أن بعضاً من هذا الجيل قد مال إلى المغالاة فى تصوير الواقع وتجسيده ، وكان أدبه أشبه بالأدب التقريرى والتسجيلى للواقع لدرجة أنه لم ينجح فى تجاوز هذا الواقع القائم إلى ما ينبغى أن يكون عليه الواقع .

○ هذا الرأى لا أعدُّه اتهاماً على الاطلاق ، لأننى لاأطالب الكاتب إلا أن يعيش زمانه ومكانه وأن يكون إبن بيئته وظروفه ، وإنسان هذه البيئة ، أما إذا ابتعد عنها . . لأبد وأن اسائله : لماذا بعدت عن واقعك وعن حركة الحياة فى مجتمعك وعن انسان بيئتك وعن أحلامك ؟ . وأرى أن هذا الجيل كان إبناً مخلصاً لمجتمعه المصرى فى حركته الجديدة ، ويكفيه هذا ، لأنه كان

أكثر انتباهاً إلى مساوىء السبعينات اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وأخلاقياً ، فكتب أبناؤه فى قصصهم الكثيرة وفى رواياتهم الطويلة عن أغلب التناقضات التى مر بها المجتمع المصرى ، بل تطرق أدبهم إلى نقد بعض المواقف السياسية فى تلك الفترة ، كما هو الحال مع (يوسف القعيد) فى روايته (ماذا يحدث الآن) والتى تنتقد بشكل مباشر زيارة (كارتر) لمصر . غير أن أدبهم لم يكن تسجيلياً أو تقريرياً أو خطابياً ، وإنما كان الواقع فى أدبهم ممتزجاً بالحلم ، والحقيقة بالخيال ، وهذه هى القدرات الخاصة بالفنان والأديب ، ومن ثم فلا اعتقد أن هذا الاتهام ضدهم بل هو فى الغالب فى مصلحتهم .

□ يلاحظ أن هذا الجيل قد تميز بإبتكار لغته الخاصة ، بخلق مفردات جديدة فى اللغة العربية . . فإلى أى حد يصدق هذا الرأى ؟ وكيف ساهم هذا الجيل فى اثراء اللغة وتجديدها بابداعاته ؟

اللغة جزء من النسيج الفنى للعمل الأدبى ، واللغة فى القصة الواحدة عند الكاتب وان تجاوزت هذه القصة مع بعض القصص الأخرى فهى تتميز بخصوصية معينة ، بل ان لكل قصة داخل المجموعة الواحدة لغة خاصة بها ومستقلة عن بقية قصص المجموعة ، وأظن أن هذا الجيل حاول أن يصطنع لغة خاصة به ، وهى لغة تختلف عن لغة القواميس حتى من استخدم منهم اللغة العربية الفصحى بذكاء مثل محمد مستجاب ، فقد استخدمها لأنها لم تكن إلا الوسيلة الفنية الوحيدة لهذا العمل الروائى القصير . واذا فتشنا عن اللغة عند هذا الجيل سنجد أنها تختلف من كاتب إلى كاتب آخر وان اتفقت فى الهدف وهو (التجديد) ، فاللغة عند الغيطانى مثلاً تمتاز بخصائص معينة لأنه حين يتحدث عن العصر المملوكى مثلاً فى روايته ، كان لابد من أن يستعين بلغة مؤرخى ذلك العصر ، خاصة وأنه يكتب رواية (مكان) والمكان يرتبط بزمان معين ومن ثم كان لزاماً أن تكون اللغة مرتبطة بزمانها وبنفس المكان الذى تعبر عنه ، أما خيرى شلبى حين يكتب مثلاً عن عمال التراحيل فى رواياته المتعددة (كالسنيورة) أو (الأوباش) ، فلابد أن تأتى لغته قريبة من فكر ومستوى هذه الفئة المطحونة اقتصادياً واجتماعياً وثقافيا ، ولهذا تجد ثراء فى اللغة عند كتاب هذا الجيل الذى ابتكر لغته الخاصة بنفسه ؛ وهنا أحب أن ألفت النظر إلى أمرهم وهو خاص ببعض من تسلقوا أكتاف هذا الجيل ولم يقروءا تراثنا العربى ولا التراث الغربى ، عدا بعض الترجمات الرديئة المكتوبة بلغة رديئة أيضا ، هؤلاء تحت اسم (التجديد) أو (التغريب) أو (الثورة على اللغة) أو ايجاد لغة خاصة كانوا يكتبون لغة غير مقبولة أو مفهومة أصلاً ، لأنهم لا يحسنون اللغة ولا يعرفون قواعدها الأساسية (الفعل والفاعل والمفعول) والمبتدأ والخبر ، وإن أو كان واسمها وخبرها ، هذه المبادىء الأساسية التى يعرفها طالب المرحلة الابتدائية والاعدادية لم يعرفوها ، فيكتبون بلا قواعد ويزعمون أن هذا هو التجديد ! وليس هذا صحيحاً ، وأضرب مثالاً على هذا بحركة التجديد فى الشعر ، لأنه حينما قامت الحركة بثورة على العمود التقليدى للشعر ، كان أغلب روادها قد سبق لهم كتابات فى ضوء الشكل القديم للقصيدة العربية ، وكانوا على دراية واسعة بالشعر العربى ومن ثم قاموا بالتجديد . لكن هؤلاء الأدعياء لم يقرءوا شيئاً بل منهم من لم يقرأ جيله ، ومع هذا فالكتابة عندهم تقليد أعمى لهذه الترجمات الرديئة التى سبق وأن أشرت إليها .

□ **كيف ساهمت الحركة النقدية فى إبراز المعالم الرئيسية للرواية المصرية الحديثة والمعاصرة ؟**

○ هذا الجيل لم يكن هذا التأثير إلا لأن هناك حركة نقدية نشطة قد واكبته من ناحية ، ولان نقاده كانوا من جيل الستينيات أيضاً من وجهة أخرى ، فأبناء هذا الجيل من النقاد تحمسوا جداً لرفاقهم من الكتاب والأدباء ، وأستبعد من كلامى هذا ما يكتب فى الصحف والمجلات من نقد ، لأنك اذا اطلعت على بعض الرسائل الجامعية وبعض الدراسات النقدية التى اصدرها نقاد متخصصون فى فنى الرواية والقصة ستجد أنها تناولت أدباء هذا الجيل أكثر من الأجيال السابقة عليه ، وأزعم أن تناول هذه الدراسات المتخصصة للأجيال السابقة على جيل الستينيات كان تناولاً تأريخياً ؛

إلى جانب الرسائل الجامعية والدراسات النقدية بعض الحلقات الإذاعية خاصة برنامج (مع النقاد) لأنه لم تكن تظهر رواية إلا وتناقش فى نهاية الشهر ، بواسطة جيلين من النقاد ، جيل الشيوخ وجيل الستينات ، فهذا الجيل لم يظلم نقدياً بل أن مصلحته ألا تكتب عنه دراسات نقدية جادة الا بعد عشر سنوات وليس فى حينه ، فعندما يكتب مقالاً نقدياً الآن عن عمل أدبى ما أو يعد برنامجا نقدياً فى الإذاعة أو التليفزيون فانما لنعرف القارىء بهذا العمل ، ونوجه الكاتب ونلفت نظره إلى بعض السمات الأدبية والفنية فى هذا العمل ونبين له نواحى القصور أو الضعف فى عمله ، ولكن لننتظر قليلاً حتى يستوى عوده ، وتتضح ملامحه ، وتتبلور رؤيته وتتشكل أداته وهذا كله فى حاجة إلى فسحة من الوقت ، والمثال على هذا الكتابات الأول لأحمد خيرى سعيد ومحمود طاهر لاشين ومحمد تيمور ، التى كتبت فى عام (١٩١٦) وعام (١٩٢٠) ، ولم تكتب عنها دراسات نقدية إلا فى الستينات ، لكن بعد ئذ لا يصبح هنالك عذر للنقاد ، لأن هناك من الكتاب من أصبح علامة على الطريق الروائى والأدبى .

٢ ـ مع سامى خشبة

□ **يلاحظ أن الرواية المصرية الحديثة قد اهتمت بالدرجة الأولى بتصوير الواقع المصرى ومشكلاته دون الاهتمام بالأبعاد الانسانية والنفسية للانسان المصرى من ناحية ، دون أن تستشرف المستقبل لهذا الواقع من ناحية أخرى . . فإلى أى حد يصدق هذا الرأى ؟ ولم ؟**

○ لا أتفق مع المقولة التى ينطلق منها السؤال : وربما يمكن طرح السؤال على وجهه الصحيح إذا اتفقنا أولاً على معنى ما يفتقده السائل فى الرواية المصرية . السائل يفتقد أولاً : الأبعاد الانسانية والنفسية للانسان المصرى . . فهل صحيح أن الرواية المصرية لم تهتم بهذه الأبعاد ؟ إن الغوص وراء البعد النفسى والانسانى العام ، أو ما أطلق عليها الراحل الأستاذ الدكتور (محمد مندور) اسم [النماذج البشرية] . . فهل نفتقد مثل هذه النماذج فى أدبنا الروائى ؟ ماذا نسمى إذن السيد أحمد عبد الجواد ، وكمال ، وأمينة فى ثلاثية (نجيب محفوظ) الشهيرة وكيف نسمى الدكتور اسماعيل فى قنديل أم هاشم (ليحيى حقى) ، أو إبراهيم الكاتب فى رواية (المازنى) أو عبد الهادى النجار فى

رواية (فتحى غانم) زينب والعرش ، أو بوسطجى يحيى حقى فى دماء وطين ، أو آمنة الأم فى الطوق والأسورة (ليحيى الطاهر عبد الله) ، أو ميخائيل فى رامة والتنين (لإدوار الخياط) ، أو محمود فى بيت الياسمين (لإبراهيم عبد المجيد) ، أو زكريا بن راضى وسعيد الجهينى فى الزينى بركات (للغيطانى) .. الخ . هذه كلها (نماذج بشرية) عظمى رسمها كتابنا الروائيون باقتدار من منظومات « نفسية ، اجتماعية » مختلفة ، ولكنهم جميعاً بوصفهم أدباء مبدعين (فنانين !) نسجوا الشخصيات ، فى مواقف ومواجهات مع غيرهم أو مع أنفسهم أو مع معانى مجردة . وجعلوا هذه الخيوط هى نفس مادة التكوين النفسى والفكرى والخلقى « النموذجى » للانسان المصرى الذى ينتمى إلى فئة بعينها فى مكان بعينه وفى زمان بعينه .. ولا ينقص هؤلاء الكتاب ، وغيرهم ، إلا أن يحصلوا على القراءة الصحيحة ، قراءة الباحث عن المعاناة والتعاطف والفهم : معاناة الفنان ، وقراءته لذاته من خلال معاناته لكل المعطيات التى يمنحها الفنان الأديب الذى لا يهتف : انظر هذ بعد انسانى أو أخلاقى أو هذا بعد نفسى .. القراءة المعانية المتفهمة هى التى تكشف عن المعادن الثمينة التى أبدعها وصاغها الروائيون المصريون .. أو (بعض) الروائيين المصريين .

أما عن افتقاد السائل للمستقبل فى الروايات المصرية ، فأنا لا أفهم السؤال : هل يعنى أن على الكتاب أن يتحدثوا عن « الزمان » المقبل للشخصية بعد انتهاء الزمان الفنى للرواية ؟ أم يعنى البحث عن الزمان المقبل الخاص بالمجتمع كله ؟ . إن معنى « المستقبل » فى العمل الفنى ، هو ما أسماه النقد بكل اتجاهاته باسم : المصير (المحدد والمطلق) الواقعى والميتافيزيقى للشخصية الفنية ؛ وأحسب أيضاً أن لكل شخصية فنية ، رسمت فى نسيج الرواية ، باحكام ، ورسم « حاضرها وماضيها » باستبصار لأبعادها ، من نوع الشخصيات التى أشرت إليها من قبل ، أحسب أن لكل شخصية من هذا النوع ، فى روايتها ، معطيات يمكن بالقراءة الحسنة الحساسة والفاهمة أن تساعد فى ادراك مصيرها : إن المعطيات الكاشفة عن « مصير » الشخصية



الفنية ، كامنة دائما فى العمل الجيد نفسه ، بشرط القراءة الجيدة ! .

■ « الازدواج اللغوى » فى الرواية المصرية الحديثة .. إلى أى حد ساهم فى اثراء لغة الرواية ؟ ولم ؟ .

○ إذا كان المقصود بالازدواج اللغوى استخدام اللهجتين الفصحى والعامية معاً فى العمل الروائى الواحد : الفصحى فى السرد والعامية فى الحوار كما تصور نماذج كثيرة ، فأعتقد أن هذا التقليد بدأ مع تيار كان يهدف إلى أسباغ المزيد من سمات (الواقعية الشكلية) على التأليف القصصى والروائى ؛ كانوا يتصورون أن الشخصيات المنتمية إلى فئات الشعب العادية ، لا يمكن أن تكتمل واقعيتها إلا إذا نطقت بنفس اللهجة التى تنطق بها فى الحياة العادية . وكان ذلك مرتبطاً بفهم تقليدى للواقعية ، ومضمونه أن الفن ينبغى أن يحاكى الواقع وبهذا نكشف أن هذا الفهم للواقعية إنما هو مرتبط بفهم خاص ، كان جديداً فى القرن الماضى لدى الواقعيين التقليديين ، لنظرية المحاكاة الأرسطية . ولكن هذا الفهم أنتج أعمالاً تنشغل بشكل الحياة ، حتى بشكل الحياة الاجتماعية دون جوهرها . وتلا ذلك تطور لهذا الفهم وأصبح الانشغال بأعماق الحياة ، بما فى ذلك أعماق الحياة الاجتماعية ، من ناحية ، كما أصبح الانشغال أيضاً بأعماق الحياة الانسانية ككل من ناحية ثانية ؛ ومن ناحية ثالثة تطور مفهوم الابداع الفنى نفسه ، أو تم اكتشاف مفاهيم للغة أكثر إيماناً بتفرد الفن ، وبأنه لا يحاكى شيئاً خارجه ، وإنما يخلق عالماً جديداً موازياً للعالم اليومى العادى ، وعلى ذلك فإنه ليس مطالباً بأن يحاكى فى لغة الشخصيات أو نطقها ، لغة أو نطق الناس الحقيقيين فى حياتهم اليومية . ومع ذلك فقد استمر الكثيرون من الموهوبين والمبدعين فى استخدام نفس هذه (الأداة) الفنية لأغراض أخرى غير غرض على النكهة الواقعية ، استمر يوسف ادريس مثلاً فى استخدامها بغرض « التكوين التشكيلى » للكتابة مع أنه استخدمها فى البداية بغرض (الواقعية) .. ولكن كتابا كبارا آخرين كانوا قد أهملوا هذا النوع من الازدواجية الفنية كنجيب محفوظ ويحيى حقى ، واستخدموا « لغة » واحدة ، هى الفصحى المعاصرة ، وإن كان يحيى حقى سبق إلى اكتشاف أن المفردات قد لا تكون عامية كما نتوهم ، وإنما هى فصحى ، فاستخدمها بهدف التكوين التشكيلى وليس بهدف إثبات أنها قضية معجمية كما فعل محمود تيمور .. والمدهش أن الأجيال الأحدث ، منذ الستينيات ، عادوا إلى يحيى حقى ونجيب

محفوظ وتراثهما فى تكنيك الاستخدام اللغوى ، ولم يرتبطوا بسالفهم المباشر (زمنيا) أى يوسف إدريس . ولكن الازدواجية اللغوية تتخذ وضعاً ثانياً مدهشاً فى الآونة الأخيرة ، هى الازدواجية فى إطار اللغة الفصحى ! ، إنك تجد بعض الكتاب يميلون الآن ، فى أجزاء من الأعمال أو فى استخدام المفردات ، إلى الإغراق فى « التفاصح » كأنهم يكتبون فى القرن الرابع الهجرى ، وربما الثالث ، بينما لا يقوم دافع فنى واضح لذلك : وأرى هذه الصفة العجيبة فى كتابات أخيرة لعبد الحكيم قاسم مثلاً ، وفى مقاطع من كتابات إدوار الخراط ، وإدوار ، مثلاً ، قد يبرر ذلك بأن من حق الكاتب أن ينطلق كالعازف المنفرد (السوليست) لكى يقوم نوعا من العزف الحر ، الارتجالى ، وفقاً للقواعد ، ولكن دون موضوع بعينه ؛ وقد يبرر عبد الحكيم هذا الميل بالارتباط الثقافى التراثى ، وقد نبرر لهما معاً بأن (التجديد) لا قواعد مسبقة له ، بل يخلق قواعده أو يسنها بنفسه ، وأن الرجوع إلى الماضى اللغوى أو استثماره يمكن فعلاً أن يربط كلا من اللغة والثقافة بعضها بالبعض .

□ يلاحظ بعض النقاد اهتمام كتاب الرواية بـ « التكنيك » أكثر من اهتمامهم بروح العمل الأدبى ، فما رأيك ؟ ولم ؟

○ لى تحفظان على السؤال ذاته : التحفظ الأول ، ينصب على معنى عبارة « روح العمل الأدبى » . فهى عبارة غامضة ، ولا تبين ما تعنيه بالوضوح الكافى . . هل تعنى المضمون أم الدلالة كما يوحى ما ينطوى عليه السؤال من فصل بين التكنيك والروح . وأعتقد أن الأستاذ السائل أراد أن يهرب من كلمات شاع استخدامها كالمضمون أو المحتوى أو الدلالة ، فاستخدم كلمة « الروح » . وهنا يتضح التحفظ الثانى ، الذى ينصب على ذلك الفصل العتيق بين التكنيك والروح ، إذا اتفقنا على أن الروح هو المضمون أو الدلالة أو المحتوى . ولكن ما القول إذا طرحنا فرضية أن الروح (بأحد تلك المعانى) هو أسلوب العمل : إن الأسلوب هو الفن أو الفنان كما قيل قديماً ، الأسلوب الذى يجمع بين طريقة الفنان فى تجميع مادته بعد اختيارها ، ثم طريقته فى الكتابة ، وكلاهما يشكلان أسلوب الكاتب أو الفنان



عموما ، ويشكلان فى الوقت ذاته رؤيته ، ومن ثم يتحدد تكنيكه وروحه أيضاً سوياً ودون انفصال أو : إن بناء الشجرة أو السيمفونية أو القصيدة ، وأشكال الجذع والأوراق أو أشكال الجمل الموسيقية وأشكال الأبيات وإيقاعاتها وتوزيع المفردات فى مقاطع أو سطور . . الخ - هو ذاته الشجرة ، أو السيمفونية أو القصيدة . ونحن نلاحظ دائماً أن الكاتب صاحب المنظور الأخلاقى الوعظى ، غالباً ما يكون صاحب رؤية محافظة وأسلوب خطابى ، وأن الكاتب التجديدى ، صاحب الرؤية الثورية ــ إزاء التاريخ أو الحقيقة النفسية أو التشكيل الجمالى . . الخ غالباً ما تتطور اللغة التعبيرية عنده أيضاً . ويتطور البناء والايقاعات . . . الخ . إن التطور الكلى لدى الفنان متكامل : والكاتب الذى يختلف مع الواقع الاجتماعى أو الحقيقة النفسية والخلقية لنوع من الناس يكتب عنهم و« يكتبهم » ، لا يمكن أن يظل متفقاً مع أنواع التعبير السائدة فى الواقع الذى يختلف معه ، والذى يريد تعريته أو تشكيل حقيقته بعدسات الفن : إن ما تسميه بالتكنيك دون الروح ، سببه أنك توقفت فى قراءاتك عند الشكل الذى لم تألفه (بناءً أو تعبيراً . . الخ) ولم تبذل جهداً لكى تكتشف أن هذا الشكل ، أو هذا الأسلوب المختلف عما ألفته متفق مع ونابع من الرؤية المختلفة كلها . هذا مع التسليم بالطبع بأننا نتحدث عن النماذج التجديدية القوية والناجحة وذات التأثير العظيم . لا عن التجارب الفجة أو المهتمة بالتغيير الشكلى دون ضرورة الاهتمام بروح العمل ، أى تكامل بنائه وأسلوبه وطرائق تعبيره وموقفه من المادة المعرفية أو الموضوعية (الاجتماعية) النفسية ، الفكرية . . . الخ) .

□ « السياسة وعلاقتها بالرواية » من الأمور التى برزت فى الساحة الثقافية منذ السبعينيات بشكل ملفت للنظر . . فإلى أى حد عبرت الرواية المعاصرة عن التحولات الاجتماعية والسياسية فى مصر ؟

○ ماذا يعنى السؤال بكلمة السياسة بالتحديد : هل هى مسائل الحكم : من يحكم وكيف يمارس الحكم ، وكيف تتكون الحكومة . . . . الخ ؟ أم هى مسألة السلطة السياسية ، وأى الفئات الاجتماعية تلك السلطة . وهل هى سلطة نخبة أم سلطة عامية غير نخبوية أم سلطة فئة أو تحالف فئات ؟ أم تعنى السلطة الاجتماعية ، وبالتالى التركيب الاجتماعى الطبقى والفئوى للمجتمع ؟

بأى من هذه المعانى ليست السياسة موضوعاً جديداً بالنسبة للرواية :

إن معظم روايات احسان عبد القدوس وفتحى غانم ويوسف السباعى (بعضها بالنسبة للأخير) والكثير من روايات نجيب محفوظ ــ حتى ذات الطابع التراثى الرمزى كأولاد حارتنا وليالى ألف ليلة والحرافيش . . . الخ هى روايات سياسية من منظورات عديدة ــ مما ذكرت فى البداية ؛ أو من أحد هذه المنظورات . والحقيقة أن هذا تقليد روائى قديم : تذكر تولستوى فى (الحرب والسلام) وديستوفسكى فى (الأبله) أو فى (المستذلون المهانون) أو تذكر بلزاك فى كل الكوميديا الانسانية ، ولكنى أعتقد أن الموضوع السياسى من زاوية الصراع المباشر على الحكم بين الفئات النخبوية ، أو بين ممثلى التيارات السياسية القومية ، أو من زاوية تداخل خط التركيبة الاجتماعية مع خط الاستيلاء على السلطة الفعلية (الحكم) أصبح فى العقدين الأخيرين أكثر الحاحاً فى العالم كله : فى رواية أمريكا اللاتينية واليابان وفى كثير من الكتابات الهامة فى العالم الثالث ، وخصوصاً فى المجتمعات التى تعيش حالات تحول

اجتماعى كبيرة : أى أن المسألة ترجع إلى تأثير مرحلة بعينها قد يسود فيها الاهتمام بالموضوع السياسى من زوايا عديدة أو من زاوية معينة ، وقد يسود الاهتمام بالموضوع الميتافيزيقى وحتى يمكن تحويل الموضوع الاجتماعى التاريخى نفسه إلى موضوع ميتافيزيقى أو الموضوع النفسى أو الأيديولوجى . . . الخ .

إن روايات تبدو بعيدة تماماً عن المرضع السياسى : مثل رواية (حروب النجوم) الأمريكية التى حولها مؤلفها الشاب لوكاش إلى فيلم مشهور كتبت تحت تأثير انفعال الديموقراطيين الشباب بمقتل جون كينيدى فى مؤامرة اشتركت فيها أجهزة (الحكم) الأمريكية (فرسم الكاتب صورة مجتمع خيالى يخوض فيه الشباب الأحرار حرباً ضد امبراطورية الشر التى تريد تحويل جمهورية الكون إلى مستعمرة لها !) والمدهش أنه حافظ فيها على أسماء (المؤسسات) كمجلس الشيوخ والبيت الأبيض والمخابرات المركزية و(البنتاجون) . . الخ . ولكن ستظل المشكلة هى « زاوية تجميع المادة بعد اختيارها وأسلوب الكتابة واتساع أفق الكاتب بأسلوبه : إن « مائة عام من العزلة » رواية سياسية بمعنى من المعانى ولكنها لا تقتصر على ذلك وإلا كانت نوعاً من (حروب النجوم) ورواية ماركيز الكبرى الجديدة « الحب فى زمن الكوليرا » رواية سياسية أيضاً من زاوية الاهتمام بالتغير الاجتماعى فى دول الكاريبى ، وامكانية التقاء عالمى الارستقراطية الليبرالية القديم بعالم البورجوازية النفعية الجديد . . ثم فناء العالم الأول لصالح بقاء الثانى رغم شيخوخته الأبدية ولكن اندريتش وكازنتزاكى كتبا روايات سياسية لصالح القومية العربية أو اليونانية ضد السيادة التركية العثمانية دون استبصار كثير بعوامل التكوين الاجتماعى والنفسى والفكرى للعالم القومى الجديد الذى بشرا به وهذا هو الفرق . .

٣ - مع د. عبد المنعم تليمة

☐ يلاحظ بعض النقاد أن الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة فى أشكالها ومضامينها من الرواية الأوربية ، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية آنذاك كانت تدور فى فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها . . إلى أى حد يصدق هذا الرأى ؟ ولم ؟

○ هذا الرأى ليس بشىء لأن العلم الراهن يرفض أن تكون الظواهر الفنية الكبرى ، ومنها الأنواع الأدبية ، مستجلبة أو محتذاة أو منقولة . وحاول العلماء وضع قوانين لنشوء النوع الأدبى وتطوره وانقراضه أو اندماجه فى نوع أدبى جديد . ولا يسمح المقام بعرض هذه القوانين ها هنا ، فلها مظانها فى المصادر والدوائر العلمية ، إنما حسبنا فى مقامنا هذا أن نشير إلى النتائج العامة لهذه القوانين : ينشأ النوع الأدبى فى مرحلة من مراحل تطور مجتمع ما استجابة لحاجات روحية وفكرية وجمالية واجتماعية جديدة فى هذا المجتمع . والجديد الجذرى فى حياة المجتمع - حسب نواميس تطور المجتمعات - يعكس المثل الأعلى لمرحلة كاملة من حياة هذا المجتمع ، أى يعكس حقائق مرحلة استراتيجية تاريخية بأسرها ، كالانتقال من مرحلة العلاقات العبودية إلى مرحلة العلاقات الاقطاعية . . . الخ . من ها هنا فإن النوع الأدبى لا ينشأ ثمرة لعبقرية مبدع فرد ولا ثمرة لاتفاق مجموعة من الآحاد المبدعين ، وإنما ينشأ استجابة جمالية تعكس حاجات جديدة جذرية لمرحلة اجتماعية تاريخية كاملة من حياة المجتمع .

وقد استقر لدى العلماء والدارسين ومؤرخى الأدب اليوم أن الرواية نشأت فى العصور الحديثة فى المجتمعات التى انتقلت من العلاقات الاقطاعية إلى العلاقات الرأسمالية . أى أن الرواية قد نشأت بنشوء الطبقة الوسطى التى حققت اجتماعياً وتاريخياً هذه الانتقالية ، وبذا تكون الرواية هى النوع الأدبى العاكس جمالياً لحقائق الطبقة الوسطى وفلسفتها ونظرتها إلى الحياة وقيمها وأنماط سلوكها ومجمل حركتها فى المجتمع والتاريخ . وصارت هذه النتيجة مبدأ أساسياً يعتمده العلماء والدارسون ومؤرخو الأدب فى صياغتهم للقانون المفسر لنشوء الرواية . فالرواية تنشأ وتتطور فى مجتمع من المجتمعات ، عندما يشهد هذا المجتمع مرحلة تاريخية جديدة ، عمادها طبقة وسطى تقوض المجتمع التقليدى ، وتؤسس المجتمع الحديث ، وتقود هذا المجتمع الحديث حسب رؤاها وفلسفتها ومصالحها . ولقد استطاع لوسيان جولدمان - فيما يشبه القانون العلمى الصارم - أن يوازى بين تطور البطل الروائى والانتقالات الأساسية فى حياة الطبقات الوسطى الغربية وهى تؤسس مجتمعاتها الرأسمالية الراهنة .

وثمة جهود عربية علمية تؤرخ للرواية فى تاريخنا العربى الحديث . وتؤكد هذه الجهود الحقائق السالفة . فلقد ارتبطت الرواية العربية فى نشوئها بنشوء الطبقات

صــدر حــديثا :

○ شكسبير . تاجر البندقية (ترجمة) د. محمد عنانى - هيئة الكتاب
○ شكسبير . سونيتات شكسبير الكاملة . ترجمة : بدر توفيق . القاهرة - أخبار اليوم .

○ ابراهيم حمادة . رطل اللحم (مسرحية) دار الفكر
○ اسماعيل جبر . رسالة إلى مجهول (قصص) هيئة الكتاب
○ مصطفى الأسمر . لقاء السلطان (قصص) دمياط

الوسطى فى المراكز الحضارية العربية التى سبقت إلى النهوض الحديث فى مصر والشام خاصة . ومن طبائع الأشياء أن يتأثر اللاحق وهو الروائى العربى الذى بدأ عمله فى القرن التاسع عشر بالسابق وهو الروائى الغربى الذى بدأ عمله فى القرن السابع عشر ، خاصة إذا كان هذا السابق قد جاء غازياً متفوقاً يحمل نموذجاً (حديثاً) مبهراً .

بيد أن التأثير غير الاستجلاب والنقل ، فلقد وضح فيما سلف أن الأنواع الأدبية لا تنقل من مجتمع إلى آخر ، إنما تنشأ استجابة لحقائق اجتماعية تاريخية كبرى فى حياة المجتمع الذى أبدعها . وفى هذا الصدد لاحظ الدارسون والنقاد العرب — وهم يؤرخون للرواية العربية ويعالجون نماذجها نقدياً — أن المحاولات الروائية العربية المبكرة فى النصف الثانى من القرن الماضى وفجر هذا القرن العشرين قد تبدى فيها عاملان قويان . أولهما الموروثات العربية ، فصحى كالمقامة ، وعامية كالقصص الشعبى والحواديت ، والمدون والمروى من الملاحم والسير . وثانيهما الأعمال الروائية المشهورة فى الآداب الغربية الحديثة . ويمكن للراصد أن يقع على هذين العاملين فى تلك المحاولات الروائية الباكرة - مثل (علم الدين) لعلى مبارك و(حديث موسى بن عصام) لابراهيم المويلحى ، و(حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحى و(ليالى سطيح) لحافظ ابراهيم ، وغيرها . وإذا كان هؤلاء الدارسون والنقاد العرب قد لاحظوا أن أثر النماذج الروائية الغربية قد غلب فى مرحلة من مراحل تطور الرواية العربية ، إلا أنهم قد لاحظوا أيضاً أن موروثات الحكى والقص والسرد المحلية والقومية قد أخذت فى العقدين الأخيرين تسطع فى إبداع بعض الروائيين العرب المعاصرين . والشأن فى هذا كله إنما يرتد إلى حقائق النهوض العربى فى التاريخ الحديث والمعاصر . فلا ريب أن الحلقة الراهنة من هذا النهوض توغل أكثر فأكثر فى تأسيس الابداعات — روائية وغير روائية — على الحى المتواصل من الموروثات الفنية وطنية وقومية عامية وفصحى ، مدونة ومروية .

ومادامت الرواية نوعاً أدبياً حديثاً فى كل الآداب العالمية ، ومادامت لا تزال — لحداثتها — تؤسس لنفسها تقاليد وتشكيلات جمالية ، فإن لدى الروائى العربى فرصة مشاركة الروائيين فى العالم كله ، فى تأصيل هذا النوع الأدبى . ولن تكون مشاركة الروائى العربى ذات بال . إلا إن تأسست على تراث الأمة ، وبين يدى الروائى العربى كنوز ثرة من خوالد الموروثات الحية .

■ **(الازدواج اللغوى) من القضايا التى طرحت نفسها بشدة بين جيلين من الروائيين ، فلم تكن معركة النصحى والعامية إلا ستاراً يخفى أنياب الرجعية التى أرادت أن تنال من الفكر الجديد عن طريق اللغة الجديدة (العامية) التى استوجبها السياق الفنى فى صياغة الشخصيات والأحداث والأجواء الشعبية . فما رأيك فى هذه القضية ؟ وهل ساهمت العامية فى إثراء الرواية المعاصرة ؟ ولم ؟**

○ اتخذ الصراع حول العامية والفصحى بعداً سياسياً وإيديولوجياً بارزاً منذ بدء النهضة العربية الحديثة . وهذا أمر طبيعى لأن كل قوة سياسية تصطنع فى صراعها مع غيرها كل القضايا التى يثيرها التطور الاجتماعى . وفى الطور الأول من النهضة اصطنع غلاة السلفيين مسألة الفصحى والعامية وحملوها محتويات (دينية) وكان هدفهم وقف حركة التجديد والتنوير . وفى الطور الثانى من النهضة اصطنع غلاة القوميين نفس المسألة وحملوها محتويات (عروبية) وكان هدفهم وقف حركة التثوير الراديكالية الشعبية . ويمكن القول عموماً إن الصراع حول مسألة الفصحى والعامية هو فى جوهره صراع اجتماعى فكرى سياسى ، وله تجلياته التعليمية والاعلامية والتربوية ، وأبعاده الوطنية والقومية ، ولكنه ليس بأية حال أمراً فنياً جمالياً . ذلك لأن الأدب فن لغوى ، ولكن أحداً من العلماء لم يقل إنه فن لغوى فصيح أو عامى . هو فن لغوى بمعنى أن الكاتب — والشاعر — يصطنع اللغة أداة لتشكيل عمله ، وهو حر فى اصطناعه لأية لغة . ومن عجب أن ابن خلدون — فى ومضة من مضاته النابغة — صاغ الأمر فى جمل قليلة ، عندما نص فى (المقدمة) على أن الشأن فى الأدب إنما يرتد إلى الاقتدار التشكيلى ، وعلى أن كثيراً من الأشعار العامية يتقدم كثيراً من هذه الجهة التى تعد فيصلاً فى الأدبية والشعرية . وفى أدبنا العربى الراهن نجد خوالد صاغتها العامية المصرية » ، وها هى أشعار بيرم وحداد وعاميات شوقى ورامى ، ومسرحيات عاشور وروايات إدريس وقصصه . وفى الرواية بالذات صاغت العامية المصرية طائفة صالحة من الروايات المرموقة .

■ **يلاحظ أن اهتمام الرواية المعاصرة قد انصب بالدرجة الأولى على (الواقع) أو تصوير ما هو قائم بالفعل دون استشراف ما ينبغى أن يكون عليه هذا الواقع ، بحيث يمكن أن نطلق عليها (الرواية الوثائقية) ، فكيف ترى هذا الرأى ؟ ولم ؟**

○ سنفرق — ابتداء — فى مفهوم (الواقع) بين أمرين : أولهما الواقع بالمعنى التاريخى ، ومعناه مرحلة تاريخية استراتيجية كاملة من حياة الجماعة . ووفق هذا المفهوم فإن (الواقع) العربى معناه مرحلة النهوض والحداثة التى تستغرق القرن الماضى وهذا القرن العشرين الحالى ، وستظل مائلة متطورة حتى يحقق العرب الغايات الاستراتيجية الأربع لنهوضهم فى التاريخ الحديث . وهذه الغايات هى : تحرير الوطن العربى ، وتحديث المجتمع العربى ، ولتحصيل الفكر العربى ، وتوحيد الأمة العربية . وثانى الأمرين الواقع بالمعنى الجزئى ، أى الظروف العارضة بما تعنيه هذه الظروف من سياسات متغيرة وملابسات وأحداث مؤقتة . . . الخ .

ولقد صدرت الرواية العربية عن المفهومين : فثمة أعمال روائية عكست المثل الأعلى للنهوض العربى الحديث ، للواقع العربى الحديث بمعناه التاريخى الاستراتيجى وبغاياته الأربع الكبرى ، فصاغت النضالات العربية التحريرية ، ومشكلات التحديث الاجتماعى ومعارك الفكر فى اتجاه إعمال العقل ومعارك التوحيد والوحدة . وثمة روايات عكست المفهوم الجزئى ، فوقف عند العارض والمؤقت والمتغير غير الجوهرى هذا اللون الثانى يمكن أن نسميه برواية المناسبة أو بالرواية الوثائقية .

ولا ريب فى أن الفن إذا صدر عن الجوهرى التاريخى يكون أقدر على وراثة التقاليد والتشكيلات الجمالية فى تراث الجماعة ، وعلى مواصلة هذه التقاليد والتشكيلات ، ومن ثمة يكون أقدر على البقاء ◆

قصة

المنسىّ

أمين ريان

تم الإتفاق مع إبنى شوقى على أن يصاحبنى فى الإنتقال من شرق (إلى غرب) القاهرة حيث بيتنا القديم الى جوار النيل . وبعد أن إرتديت ثيابى تذكرت الهدية التى أعددتها لجارى لأقدمها له فى عيد ميلاده . . فهو زميل الدراسة وزميل العمل ويطلق عليه الناس إسم المنسىّ - لكثرة ما سقط إسمه سهواً من قيد المواليد أو شهادة إتمام الدراسة وكذلك بسبب المرات التى غفلت عنه فيها شئون الموظفين فنسيت إسمه من كشوف بدل طبيعة العمل - خاصة أيام عملنا بالحَجْر الصحىّ .

ومهما نسى الخلق مرسى قنديل فأنا دائم الذكر لجيرته القديمة بحينا القديم بغرب القاهرة . دائم الذكر لأيام رفقته بالمدارس ولزمالته بالمعاهد الطبية . . وحتى وهو بعيد عن الوطن لم يكن بالنسبة إلى منسياً وبينما كان منسباً فى مختلف بعثات التكليف (لمقاومة الأمراض المستوطنة) كنت أواظب على الإحتفال مع أسرته بمجيئه إلى الدنيا أو بعودته من أحد المجاهل .

وكنت أخفى عن إبنى (شوقى) الهدية التى سأقدمها لمرسى قنديل - فهو منذ رقى (طبقا لكادر المنسيين)الى درجة المدير تحسنت ظروفه بينما ساءت ظروفنا الإقتصاديةلذلك فأنا أخشى أن أذكر أمام شوقى موعد عيد ميلاده أو الهدايا التى أقدمها له فى تلك المناسبة لذلك أخفيت الهدية فى حقيبتى حتى لا أفتح مجالاً للمشاحنات وخاصة وشوقى لم يحصل على عمل - بعد أن إنهى خدمته العسكرية - وأضحى ينتهى معه كل حوار إلى لجاجة وفظاظة إن لم تسبب لى أزمة قلبية فقد تنذر بإفتراقنا فى الطريق .

حقيقة من المستغرب أن يأتى زمان لا يستطيع فيه المرء أن يذكر جاراً قديماً ويقدم له على رؤوس الأشهاد هدية هى عنوان المودة والذكرى . ولكن من الواضح - إذا كنت العليم بالتغير الذى أصاب ذاكرة البشر (وأصاب ذاكرة إبنى شوقى خاصة) أن الناس لا يطلقون على صديقى إسم المنسىّ عبثاً !!

وما حيلتى فى ظنون شوقى الذى أمست تمسخ كل علاقة . . وتهدد ما بقى من مسرات بريئة وذلك رغم أنه لم ينسى الليالى السعيدة والهدايا التى كانت تتبادلها أسرتانا أيام كانت تجمعنا حارة قنديل .

وكانت زوجتى قد أوصت شوقى بى خيراً — وقدمت إليه علبه الأقراص (دواء القلب) وتوسلت إليه أن يرفق بى عند ركوب قطار الضواحى أو عبور الكوبرى الى غرب المدينة . .

وحمل شوقى حقيبتى ثم خرجنا — ولم يخف علىَّ توجسه من ثقل الحقيبة ولكنى حمدت الله أن لم يسأل عما بها . . وتساندت عليه فى الطريق بلغنا محطة قطار الضواحى . وبالمحطة إشترى جرائد الصباح ولما أقبل القطار ولم نجد فيه مكاناً للجلوس فتح شوقى الحقيبة ليضع فيها الجرائد . . وهكذا إكتشف السبب فى ثقل الحقيبة — إكتشف بداخلها الموسوعة الأفريقية الملونة التى سأقدمها هدية لصديقى (بمناسبة العام الجديد) .

ولما سألنى عن الغرض من حمل هذا الحمل الثقيل ونحن بسبيل زيادة مسقط رأسنا — بيتنا القديم فقد أجبته بأنه مصوّر عن معالم القارة الافريقية أراد مرسى قنديل أن يطلعه عليه !!! ولما سخر شوقى من كلامى فقد قلت له :

ـ لما علم أنك أنهيت الخدمة بالجيش قال لعلك تريد أن تنطلق فى العالم لتتعرف على أقطار القارة التى تنتمى إليها !!!

ـ لكنى لا أذكر أنه زارنا منذ إنتقلنا (الى شرق القاهرة) وأشك إن كان يذكر أحداً منا الآن !!--

ـ لا عجب أن ننسى من هو رمز النسيان بين الخلق .. لذلك قررت أن أعيد إليه (المصور) فأذا أهمك أن تطلع عليه فلتقترضه منه بنفسك .

ـ آه .. قررت أن تعيده إليه أم أن تهديه اليه (وتقول له كل سنة وانت طيب ؟؟) وشعرت من كلام الولد أن الدنيا تضيق بى وتلاحقت أنفاسى وأنا أذكر تلك المقالة التى قرأتها منذ يومين وحذر فيها الباحث من مذابح هذا الزمان وهى المذابح التى أطلق عليها مصطلح (مذابح الألفاظ) وصمت . ويلفنى صوت شوقى وهو يقول أنه سيوصلنى إلى مسقط رأسى لكنه لن يزور المدعو مرسى قنديل .

وتساءلت كيف يمكن أن أزيل الشر .. وبأيّة وسيلة يمكن أن أستعيد روحه المرحة التى شاركت فى مسرات الماضى قبل أن يموت الكبار ويشيخ الصغار ـ ولكن ما من مجيب !!!

وقلت لنفسى ـ الصبر .. ألم تصبر عليه حتى أتّم دراسته ؟؟ ألم تصبر حتى أتم خدمته العسكرية ؟؟ إنك لا تملك إلا الصبر !!



ونزلنا من القطار وقبل صعود درج الكوبرى قلت له أننا سنصعد الدرج ثم نهبط فى الجهة الأخرى لنزور مرسى قنديل قبل أن نذهب إلى بيتنا القديم . وصاح الشقى إننا ما أن نعبر الكوبرى إلى الجهة الأخرى حتى ينطلق كل منا إلى حال سبيله .. وتوقفت فجأة ثم سالته :

ـ أهذا ما أوصتك به أمك .. وماذا ستقول لها إذا ما تركتنى فى عرض الطريق ؟

ـ سأقول لها لقد قمت بواجبى .. ولا شأن لى بذلك الوصولىّ الذى ذهب إليه ليذكره بنفسه !!!

ـ الرجل الذى قضى عمره فى مكافحة الآفات والأمراض المستوطنة تسميه الوصولىّ .

ـ لقد قضى عمره يذكر الحكام بنفسه .. ثم نسيناعندما إبتسمت له الدنيا !!

ـ على أية حال هو ليس بحاجة إلى أن يذكره أمثالك فى آخر الزمان .

ـ أنا أمسك لسانى حتى لا أذكر شيئاً عن أول الزمان أو آخر الزمان يا أبى !!!

ـ آه .. من يصبرنى على لسانك الحنظل ؟؟

وتوقفت لأبحث عن أنفاسى فوق الكوبرى الخشبى بينما يهرول العابرون إلى الجهة الأخرى وهممت لنفسى : أهكذا ستكون نهايتى على يد هذا الشقى ؟؟

وأمسكت لسانى حتى لا أدفع من تنكّر لكل عاطفة وذكرى إلى مذابح آخر الزمن ـ التى أطلق عليها الباحث (مذابح الألفاظ) . ولم ألبث أن سمعت الشقىّ يتمتم فى كلمات متقطعة :

ـ غير مستغرب أن تتزلف الى مرسى قنديل وهو يتحكم الآن فى أرزاق العباد ؟؟

ـ يا بنى جار العمر الذى قضى حياته فى أشد المجاهل خطراً .. لا عجب أن يجحد الناس فضله وأن يطلقوا عليه المنسىّ !!

وما أن بلغت قمة الدرجات الخشبية حتى أمسكت فى سور الكوبرى .. وساندنى شوقى على مضض وقد شعر بما ألم بى من أعياء وتاوهت أنوح متاسفاً إذ لم يكتب لى أن أصل حياً إلى مسقط رأسى وتلفت شوقى حوله كمن يخشى أن يشهد على جريمته الشهود .. ثم سمعت صوته وهو يجهش :

ـ لماذا لا تصارحنى يا أبى بحقيقة مسعاك وهل تلهث تقربا من ذلك الدعىّ خوفاً أن ينساك أم طمعاً فى أن يمد إلينا يد المساعدة ؟؟

ولم أجب على أسئلته التى أخذت تنهش فى وجدانى وتذبح فى مشاعرى وطفقت أردد له :

ـ حسبتك متخصصاً فى مذابح الأعداء . . فإذا بك متخصص فى مذابح الأهل والأصدقاء !!!

وتوقف بعض العابرين متسائلين عن سبب نواحى فإذا بى أستنجد بهم وأطلب نجدتهم من العاق الذى سيقتل أباه .

وخفف عنى تفجعى بعض المارة . . وذكّر أحدهم شوقى بالأقوال المأثوره التى تتوارثها الأجيال فإذا بى أزعق كمن أشهد المارة على عقوقه :

ـ كان يخدم الوطن . . والوطن برىء منه . طفقت أمه تقول لى صبرك حتى يتم دراسته صبرك حتى ينهى خدمته العسكرية . . فعلى ماذا أصبر الآن ؟؟

ودار بى سور الكوبرى . . وألمت بى غاشية . . فتهاويت على الدرج . . وتعاون العابرون على رفعى وإسنادى إلى حاجز الكوبرى وسمعت بعضهم يسأله عن الدواء وآخرون يسألونه عن زجاجة (كولونيا) وعندما تمالكت أنفاسى ألفيت الشقىّ مازال الى جوارى وقد إنطبقت شفتاه وفر لونه وهمست فى سريرتى « هل أنا لم أعد أحتمل أقل الإنفعالات أم إننى من خوف الغاشية فى غاشية . . ولم يعد لى صبر على صغار هذا الزمان ؟؟»

وتذكرت أن مرسى قنديل يطلق على الشباب من أمثال شوقى ـ إمعات آخر الزمان وأكملت حوارى مع نفسى : « حقاً لم أنفجر فى واحد من هؤلاء الإمعات فلم لا يكون العلاج هو الإنفجار فى أحدهم ؟؟ ولكننى ما تصورت أن أنفجر فى ولدى الذى جاهدت كى أجعله أفضل منى !!! لذلك عندما حاول الولد مساندتى فقد نهرته وأمرته أن ينصرف من أمامى .

ولم ينصرف شوقى . . أصر على مساندتى حتى أسفل الدرج . . ثم عاوننى فى الطريق الوعر حتى مدخل الكفر . . حيث بيت مرسى قنديل».

وكان يطرق الباب الذى حال لونه وتساقطت زخارفه الخشبية حين توعدته أن أفضحه وأكشف دخيله نفسه إن لم يذهب ويخفى عنا وجهه الشيطانىّ . . ولم يبال شوقى بوعيدى بل ألحّ فى طرق الباب حتى فتح مرسى قنديل متأففاً كمن إنتزعه الطرق من سبات عميق . . وإذا به يهتف حين رأى ولدى :

ـ من أرى شوشو . . مرحباً بك يا شوشو !!!

وأخذت حين سمعت صوت صديقى خاصة وهو يهتف بإسم ولدى كما كانت تنطقه الجده رحمها الله . . وتهالكت على الدرجات الموصلة إلى شقة مرسى قنديل وأنا أتساءل :



يرحب بالولد كأننا فى الأيام الخوالى كأن شيئاً فى الدنيا لم يتغير ؟؟

وزفرت من صدرٍ ملوع ـ هل سيطاوعنى لسانى على فضح شوقى ؟؟

وبعد أن تبادل مرسى قنديل مع شوقى التحية والسؤال عن جميع أفراد الأسرة . . تقدم مرسى ليجذبنى ـ كمن يستعيد الماضى . . ليجذبنى إلى شقته وإذا بى أجهش وأنا أشير إلى شوقى :

ـ يريد أن يتخذها عوجاً هذا الإمعة !!!

وتجاهل مرسى إنفعالى فإذا به يستعيد لهجته كمزاح طال نسيانه فيسأل شوقى :

ـ أين عثرت على هذا المفقود ؟؟

وكمن تلاشت شروره أجاب شوقى :

ـ عثرت عليه بين المنسيين عماه !!!

وردد مرسى قنديل كلام شوقى ثم طلب أن يعاونه فى جذبى إلى داخل شقته وهو يقول :

ـ أحسنت والله أن أعدته إلينا بعد أن حسبناه من المفقودين ◆

حصار الوجوه القديمة

حسن توفيق

صمتُ الظهيره جثةٌ منكوبةٌ تطفو على سطح الحياة الراكده
ووجـوُه أحبابى أطلَّت ـ فى هـدوء ـ من نوافـذَ فى جـدارِ الذكريات
لتحيطَ بى رغم الشتات
وأنا هنا مستسلم كقطارِ حزن نائح يطوى السنينَ الخامده
والوهمُ فوق المائده
طبقٌ يقدمه الذين تجمعوا ليوُ جلوا عزفى للحنِ الأمنيات
يَا لَلوجوه الجامده
تشتـاقُ تدفعنى لكهفٍ شـاده الـزمنُ البعيـدُ من الـرمـال الناعمات



* * *

يا للوجوه الجامده
وجهٌ لحبٍّ لم يُطِقْ صبراً على الريح العتية فانطوى . . ثم انكسرْ
وجهٌ لصدقٍ لم يطق صبراً على الزمنِ المراوغِ فاكتوى حتى اندحرْ
لتواصلَ السحبُ المريبةُ مكرَهاً فى سيرِهَا
وجهٌ لشمس لم تطق صبرا على الصمت الظلال الشائهات البارده
فتفتتتْ من قهرِهَا
وجهٌ للحنٍ لم يطق صبراً على صخبِ السماسرةِ الأكابِر . . فانتحرْ

وجـهُ لـورد لم يـطق صبراً على مستنقعـاتٍ أطبقتْ
واستحكمتْ فاصفَّر لوناً وانتثرْ

***





هذى الوجوه جميعُهَا . . جاءتْ هنا ـ بعد الغياب ـ تحيط بى
رغم الشتات
هـذى الوجـوه جميعُهَا . . وجهى أنـا . . . قبل احتـراقِ
الروحِ فى وهج المظاهر
هذى الوجوه جميعُهَا . . كانت لكم . . لكنكم عشتم على
الأرض الموات
وتفرقتْ بكم المطامعُ والمسالكُ والمعابر

***

صوتٌ يقول لموجةِ العمـرِ التى تمتدُّ عبـر الشاطىء الملتفُ
بالصخرِ المموَّهِ والزَّبَدْ :
. . استيقظى . . لا تتركى خلجاتِ قلبكِ عالقه
فى ذكرياتٍ غارقه
وتأكدى . . أنْ لا أحدْ
يبكى عليه الآخرون إذا تراجع وارتعد
فالريح تدفع بالنفوس إلى مطامعَ شاهقه
كل يفكر وحده . . كيف النجاة إذا سقط ؟
كيف النجاةُ . . ولا يدٌ تمتدُّ صادقةً إليه إذا تَخَلَّفَ من عياءٍ ،
أو تَخَوَّف من غلط
لا تحفلى يا موجةَ العمر التى تتوثَّبُ
لا تحفلى . . إذ ليس من أحدٍ يعين ولا سندْ
وتأكدى . . لا موجةٌ فى بحرها لا تتعبُ
لكنها تبقى تواصلُ سيرهَا رغم الكمدْ
وتأكدى أن الطريقَ ينيره الضوءُ الجديد
للسائرينَ مع الحياة ، الطامحين إلى الامام ،
بلا مخاوفَ من سقوط
وكأنه الأملُ الوليد
يأتى . . ليخنقَ ما ترسَّبَ فى النفوس من القنوط

والآن . . أيتها الوجوه
الآن . . أغـرق فى سؤال حائـرٍ ، يتجمـع الأحبـابُ كى
يتقاذفوه :
من أين نبـدأُ . . لا يد تمتـدُّ صادقـةً ولا عقـلٌ يشـير إلى
الطريق ؟
من أين نبدأ . . قبل أن تتحولَ الأيام عنا ؟
من أين نبدأُ . . قبل أن يجتاحَنَا أعتى حريقْ ؟ ◆

البهلوان .. وعندما تغيب كل الوجوه ولا يبقى غير القفا

مايسة زكى

عندما يختار يوسف إدريس عنوان «البهلوان» لآخر مسرحياته على خشبة المسرح القومى ، فهو يضعنا أمام مفتاح أساسى من مفاتيح تحليل المسرحية . فالبهلوان كلمة تستدعى معنيين وصورتين متناقضتين وإن جمعها عالم السيرك . فمن جهة ترتبط حيل التسلق والنفاق والألاعيب وتعدد الأقنعة بالمهارات البهلوانية ، ومن جهة أخرى ، وترتبط الكلمة بالرجل الطيب خفيف الظل القارىء لبواطن الأمور والقادر على مواجهة الآخرين بها سواء كان فى بلاط الملك أو ساحة السيرك . ولعلنا نجد فى تاريخ الأدب والفنون نماذج للنوعين هنا وهناك تتعدد أساليب طرحها الفنى . أما الجديد الذى تقدمه هذه المسرحية فهو تجاور الصورتين معاً واقعياً إذ تعتمد على مفارقة أساسية تجمع بين البهلوان الكذاب متعدد الأقنعة فى عمله وبيته أو هو الذى يخفى وجهه الحقيقى تماماً ، والبهلوان ذى القناع الواحد الذى يتيح لصاحبه أن يطلق آراءه ومشاعره الحقيقية .

والمسرحية تتعرض لأسلوب رئيس تحرير جريدة الزمن فى لحظة معينة عندما يتبدل رئيس مجلس إدارة الجريدة من المحلاوى الذى هو من رجاله إلى الغرباوى عدوه اللدود والذى ظل يلعنه فى مقالاته على مدى ثلاث سنوات . وذلك فى الوقت الذى يكون فيه حسن المهيلمى ـ رئيس التحرير ـ يعيش مرحلة الرغبة فى التعبير عن آرائه الحقيقية وتحقيق التوازن كما يقول فى المسرحية عن طريق العمل كبهلوان يدعى «زعرب» فى السيرك ليلاً .

ونجد أن للسيرك وجوداً ممتداً مسيطراً على المسرحية يتشابك ومفهوم البهلوان . فالمسرحية مقسمة إلى تسعة عشر مشهداً بين السيرك الحقيقى الذى يعمل فيه زعرب ومكتب حسن المهيلمى رئيس التحرير وبيته ومكتب الغرباوى رئيس مجلس الإدارة . وفى المشاهد التى نواجه فيها السيرك واقعياً وألعابه المميزة نقابل أيضاً البهلوان الصادق الذى عمله الحقيقة . على حين أن المشاهد الأخرى يهيمن عليها وجود السيرك والألعاب البهلوانية بالمعنى الأول الذى أشرنا إليه حيث تترجم إلى حيل ومحاورات المداهنة والتراجع عن الموقف إلى الموقف المناقض بنسبة مائة فى المائة .

وتمتد مساحة هذه البهلوانية لتشمل عمل المهيلمى وبيته فالسلطة والجنس مرتبطان فى هذا العمل أشد الارتباط . فمن جهة تتحول العلاقة الزوجية إلى علاقة تحتم استمراريتها المصلحة العائدة على كلا الطرفين حيث يستخدم المهيلمى زوجته فى الحصول على موعد من الغرباوى . وتقوم العلاقة الجنسية بينهما على هذا الأساس بحيث تموت الحقيقة فى كل بقعة من جسده فلا يبقى إلا قفاه لتقبله فتاة «الترابيز» ميرفت التى يحبها فى السيرك . ومن هنا يكون إضاءة جانب من تطوير تشبيه الدنيا بالمسرح إلى السيرك . فليس المقصود بتعدد الأقنعة تعدد الأدوار التى يقوم بها الفرد فى المواقف المختلفة والتى قد تحمل فى كل منها جانباً من حقيقته وإنما هو التعدد الذى يؤدى إلى فناء الحقيقة تماماً أو عندما يتحول الوجه إلى قناع كما جاء بالمسرحية وتتحكم فى الجسد الإنسانى آلية البهلوانية :

فى المشهد الأخير يدور هذا الحوار بين الغرباوى وحسن المهيلمى : غرباوى : بيتهيأ لك . . ده مفيش أقرب لعالم الصحافة من عالم السيرك . حسن (لنفسه) : فعلاً . . لما تغيب الحقيقة يبقوا الأتنين شبه بعض الخالق الناطق .

ومن جهة أخرى فالجنس هنا يُستخدم كإحدى احتكارات السلطة النمطية أو «شيء لزوم الشيء» . والتى عبر عنها المؤلف لفظياً بكباية اللبن السخن التى تعطيها السكرتيرة إيفا لكل رئيس تحرير أو بمحاولة كل صاحب سيرك الاستحواذ على ميرفت .

ونلاحظ أن السيرك كوجود بهذا المعنى يهيمن على السيرك الواقعى أيضاً فهو فى نهاية الأمر مؤسسة تخضع لنفس نظام البهلوانات فى الصحافة أو الحياة ويمتلكها فى النهاية نفس رئيس مجلس الإدارة . والعاملون فى السيرك يمثلون درجات مختلفة من البهللة أو البهلوانية . فنجف المدرب هو القارئة المجهولة لحسن المهيلمى فهو بهلوان ولكن فى أضيق الحدود والهدف بسيط هو أن يقرأه رئيس التحرير .

أما الشخصية الثانية ميرفت لاعبة «الترابيز» والتى يحبها زعرب فهى حقيقة التى تحول كم العلاقات والمشاهد النمطية بينها وبين صاحبى السيرك إلى مشاهد جديدة . وذلك عندما تضحك من هذه المشاهد فى نهاية المسرحية وتفضح عن بهلوانيتها عندما تعلن لزعرب أنها كان يجب أن تجاريها . فهى ليست أيضاً حقيقية مائة فى المائة وإنما هى تحتفظ بنسبة من المهارة البهلوانية التى تساعدها على الحياة فتجسد بذلك درامياً لعبة الفقير المصرى التى يبتكرها زعرب فى فقرته الأخيرة .

وإذا سقط منا هذا البعد ومفهومى البهلوان لما استطعنا أن نستوعب مقولتين لميرفت فى المسرحية :

فى المشهد الحادى عشر فى مكتب حسن :

حسن : يمكن علشان بتحبى المهرج اللى فيه .

ميرفت : أنا ؟ . . أبداً . . أنا بحب كلامه . وبحب الراجل اللى فيه . . أنا ما بيعجبنيش البلياتشو أبداً . . الراجل هو اللى عاجبنى . . الراجل وكلامه .

وفى المشهد الأخير فى السيرك تقول له :

ميرفت : مين قال لك ؟ هو انت فاكر أناحبيتك عشان سلطان زمانك ؟ . . أنا حبيتك عشان أنت بهلوان ، ولسه بحبك عشان بهلوان ، وعاجبانى قوى ومدوخانى بهلوانيتك دى» .

ويتنازع حسن حرص شديد على السلطة تجعله يتآمر على زعرب الحقيقى فى مقال افتتاحى له ولا يتورع عن التنازل عن ميرفت فى مقابل المنصب حتى آخر لحظة ، ورغبة مقابلة فى قتل حسن البهلوان عن طريق التعرض لتلقائية ميرفت وصدقها حيث يتردد فى النص لفظ السم فى الجزء الثانى فى مقابل اللبن فى الجزء الأول . ويسقط زعرب فى النهاية فى مساحة البهاليل الصغيرة التى «تتشعبط» على الحبال وكان هناك حتمية تنامى عكسى بين مساحات الحقيقة والبهلوانية فى البشر تحددها السلطة . وهى رؤية إنسانية فى إحد حديها وتكرس للواقع والأوضاع الحالية فى حدها الآخرلأنها فى نهاية الأمر تعكسه .

ربما تجدر الإشارة عند تناول هذا العرض من الناحية الإخراجية إلى أمرين أحدهما أن الالتزام بطرح الكاتب المرئى فى مؤلفه المطبوع قد لا يكون هو الصورة المثلى لتحقيق الأمر المؤلف على خشبة المسرح . الأمر الثانى أن طبيعة المسرحية المبنية من مشاهد قصيرة فى مناظر مختلفة يشكل صعوبة خاصة فى ظل استحالة تحرك أو دوران خشبة المسرح القومى الآن .

فالسيرك فى مشاهد المنزل والمكتب لا يوجد على مستوى الإيحاء ولا يحتوى المكان فقط وإنما هو موجود بالفعل فى أحد معانيه عبر بدائل تعبيرية أخرى هى الحوار والممثل . ولكن المخرج حاول عبر



استخدام رشيق وبسيط للإضاءة أن يستخدم خيمة السيرك واقعياً على مستويين : مستوى العرض البهلوانى الذى يقدمه زعرب فى السيرك ومستوى الحدث الدرامى فى السيرك بينما اكتفى بمدلول الإيحاء بتواجد الخيمة فى خلفية المشاهد الأخرى وذلك عن طريق التحكم فى الإضاءة الأمامية والخلفية للخشبة .

ورغم أن الأمر كان يحتاج إلى الكثير من الخيال فيما يتعلق بالديكور التنقلات لنقل روح السيرك وليس فقرات منفصلة من ألعابه ، فإن ديكور جمال أبو العلا وبإشراف المخرج لا يخلو من لمحات ذكية . منها على سبيل المثال اللون الأبيض والرمادى اللذين لا ملامح لهما فى غرفة النوم والمرآة الرخام التى ينظر حسن وزوجته فيها فلا نرى وجهيهما فليس لهما وجه وهى صورة رئيسية فى النص المسرحى .

وقد جانب المخرج التوفيق فى جمع شخصيتى سامى مدير المسرح والمذيع فى شخصية واحدة حيث أن المذيع هنا يكاد يماثل دور رئيس التحرير باتهاماته وأسئلته وبعده عن الواقع .

ونختم هنا بالنقطة التى وفق المخرج فيها إلى درجة عالية ويدين لها نجاح العرض مع النص وهى اختيار الممثلين . فسحر رأمى مفاجأة العرض فى استخدامها الرشيق لجسدها وصوتها لتجسيد بهلوانيتها الطفولية ، ونهير أمين التى تستخدم المبالغة الحركية والصوتية بوعى يماثل وعيها بأهمية الملابس للشخصية الدراميةوقد تبارت مع يحيى الفخرانى فى الأداء الطبيعى خفيف الظل .

وصلاح رشوان الذى أدى دوره بدون إغراءات التشنج والخطب يعكس الوجود الشاحب الدرامى الصحيح لطبيعة شخصيته التى تبدو غريبة فى عالم البهاليل الكبار والصغار والتى عليها علامات استفهام كثيرة من الناحية الدرامية . وذلك رغم الرغبة الملحة من قبل الكاتب والمخرج فى مط دوره فى العرض وإضفاء بعداً إيجابيا أخلاقياً لموقفه وإن ناهض ذلك الرؤية الأساسية فى المسرحية . وعكس عادل هاشم حقاً الإحساس بالأهمية الذى نص عليه المؤلف فيما يتعلق بشخصيته .

* * *

أما يحيى الفخرانى فالحق أنه حقق ما لم يحققه الديكور أو الإيقاع فى العرض . فهو الذى فهم النص واستطاع أن يطرح المفهوم المقلوب الذى يُبنى عليه النص فحيث يبدو أننا نشاهد واقعاً جاداً فإننا نرى بهلواناً . والبهلوان فى السيرك قد يكون عين الجد رغم خفة ظله فالفخرانى جعلنا نشاهد «الأسكتش» البهلوانى وألعاب الأكروبات فى مكتب رئيس التحرير ورئيس مجلس الإدارة سبر الخطوة وحركة الجسد والصوت ، وفى الانحناءة والقفزة . وكان فى اسكتشات السيرك البهلوان المحبوب . وفى منطقة المعاناة الصادقة يشع دفء يصل إلى المشاهد فى كرسيه . وإنه وإن خالف التصور الجسمانى للبهلوان عند يوسف إدريس فقد قدم بديلاً متميزاً .

مسرح

الانسان الطيب ومناهج الاخراج المختلفة فى أوروبا

د. أحمد سخسوخ

« عزيزى ستريللر . .
أريد وأتمنى أن أترك لك مسئولية اخراج جميع أعمالى واحداً تلو الآخر فى أوروبا .
وشكراً .
بريشت » .

مسرحية الإنسان الطيب من سيتزوان لبرت بريشت من أهم خمس مسرحيات كتبها فى تاريخه المسرحى الطويل .

وقد بدأ بريشت يفكر فى كتابة المسرحية فى برلين ؛ وقبل أن يرحل عن المدينة هرباً من الحكم النازى .

وقد بدأ كتابتها عام ١٩٣٨ فى الدانمرك والسويد واستمر يكتب فيها أكثر من عامين . ويعترف بريشت بأن كتابة هذه المسرحية قد أجهده أكثر من أى مسرحية أخرى . . وقد إعتمد بريشت فى كتابة هذه المسرحية على أسطورة صينية قديمة من مقاطعة سيتزوان تقول بأن السيد « لا أوجو » اضطر للمثول أمام القضاء بسبب اتهام وجه إليه بقتل ابنة عمه « لى جونج » . . وكانت ابنة العم هذه فتاة عاهرة قد حصلت على مكافأة مالية من الآلهة حين سمحت لهم بالمبيت لديها فى الوقت الذى رفض فيه أهل المقاطعة القيام بهذه المهمة . . وقد اشترت « لى جونج » محلاً لبيع الدخان بالمكافأة التى أعطتها إياها الآلهة . . وحين افتتحت المحل تجمع لديها المتسكعين والشحاذين والعاطلين يبيتون لديها ويبتزونها . . ولذا أفلست لى جونج ؛ وبعد هذه الكارثة بقليل ظهر لها بن عم يدعى « لا أوجو » طرد كل هؤلاء ، وعلى يديه ازدهرت تجارتها .

وقد كانت « لى جونج » من قبل على علاقة بطيار متقاعد مفلس استطاع أن يبتزها بعد أن أنقذته من الانتحار .

وقد استطاع هذا الطيار المتقاعد الذى يدعى « يوشان » أن يأخذ مكانة مرموقة فى مصنع الدخان تحت ادارة « لا أوجو » .

وقد لوحظ أن « لى جونج » تختفى حين يتواجد ابن العم لاأوجو ؛ كما يختفى لا أوجو حين تظهر لى جونج .

وقد إختفى بن العم مرتين ولكنه يعود للمرة الأخيرة من أجل أنقاذ تجارة لى جونج ومن أجل الطفل المنتظر من « يوشان » . . وكان لا أوجو يتقرب إلى يوشان بكثير من الهدايا مما جعل يوشان يشك فيه ؛ وفى النهاية أبلغ البوليس ضد لا أوجو للتحقيق فى اختفاء لى جونج وفى ادعاء الناس بأنه قتلها .

وأمام المحكمة المكونة من الآلهة الثلاثة اكتشف الجميع بأن « لا أوجو » هو « لى جونج » وقد اضطرت إلى هذا التنكر لكى تواجه المجتمع المستغل . . ولم تكن أفعال لى جونج الطيبة سوى الوجه الآخر للأفعال الشريرة التى قام بها لا أوجو من أجل الحفاظ على التجارة ، وهى أفعال اضطرت لها لكى تدافع عن بقاءها . . وتنتهى الأسطورة بنصيحة الآلهة لـ « لى جونج » بأن تظل طيبة كما هى .

معالجة بريشت الدرامية

وقد عالج بريشت هذه الأسطورة درامياً فى مسرحية اسماها « الإنسان الطيب من سيتزوان » دون تغيير كثير يذكر . . وفى الأسماء غير بريشت اسم « لى جونج » إلى « سن تى » و« لا أوجو » إلى « شوى تا » وهكذا .

ونجد فى هذه المسرحية موقف بريشت الواضح من الآلهة وهو موقف ساخر ؛ إذ جعلهم فى حالة انفصال عن طبيعة المعاناة البشرية ؛ فقد جعل بريشت مقياس الطيبة لدى البشر هو قبولهم استضافة الآلهة فى بداية المسرحية كما جعل الآلهة فى نهاية المسرحية لا يفعلون شيئاً سوى تقديم النصيحة لسن تى بأن تكون طيبة . . وفى الواقع لا تعنى النصيحة شيئاً ما لم نشارك بشكل حقيقى فى تغيير هذا الواقع . وينتمى هذا النص إلى أنضج أعمال بريشت المسرحية حيث ينتمى إلى ما يسمى « بالمسرح الديالكتيكى » وهو مسرح مركب من صفات المسرح الملحمى والمسرح

الأرسطى . . فنحن فى مسرحية الإنسان الطيب نجد شخصية « سن تى » شخصية لها مقومات تقليدية ، شخصية تتحول وتتغير طبقاً لمجموعة الأحداث التى تصطدم بها . . كما تشارك رموز التركيبة الاجتماعية فى طبيعة الأحداث بتأثيرها على الشخصية الرئيسية وهى « سن تى » ؛ وبذلك تتكشف لنا طبيعة الشخصية ومن خلالها تتكشف لنا الخلفية الإجتماعية والإقتصادية . . فلقد دفع تركيبة النظام الاجتماعى بسن تى فى بداية المسرحية أن تبيع جسدها لكى تعيش وهو يدفع بها بعد ذلك فى التنكر تحت جلد شخصية بن عم قاس ليدافع عن مصالحها . . وبذا تزدهر تجارتها عن طريق هذا الشخص الجديد الذى يتعامل من منظور المجتمع الرأسمالى لا منظور انسانى .

لقد استطاع بريشت فى هذه المسرحية وبعض المسرحيات الأخرى مثل جاليليو جاليلى ، دائرة الطباشير القوقازية السيد بونتيللا والأم شجاعة أن يصل إلى تركيبة المسرح الديالكتيكى التى تجمع بين عناصر العمل الملحمى والأرسطى فى آن واحد ، تلك التركيبة الدرامية الجديدة التى تحدث عنها بريشت فى نهاية حياته وأسماها بالمسرح الديالكتيكى معتذراً بذلك وبشكل ما عن تسميته لمسرحه بالمسرح الملحمى ، تلك التسمية التى وجدها بريشت فى نهاية حياته تسمية ضيقة ولا تعبر بشكل حقيقى عن مسرحه .

■ الإنسان الطيب فى النمسا

كانت المسارح فى النمسا مغلقة طيلة الحرب العالمية الثانية حتى بداية شهر مايو من عام ١٩٤٥ حيث بدأت المسارح تفتح أبوابها هذا الشهر تحت عدة شروط صعبة منها أن الكبارى فى ڤيينا آنذاك كانت ماتزال مدمرة ولم يكن هناك مواصلات ولا حتى ماء وقليل من الكهرباء وكانت مواد التدفئة قليلة جداً وأيضاً الاحتياج الأساسى للإنسان من الطعام . . وقد وضع هتلر من قبل بريشت فى القائمة السوداء ؛ ولكن حينما بدأت المسارح فى مايو ١٩٤٥ تفتح أبوابها من جديد بعد أن أغلقت بسبب الحرب إختار « شتاينبوك » مدير مسرح « يوسف شتات » بڤيينا مسرحية « الإنسان الطيب » لبرت بريشت . . ولكن فى هذه الأثناء وحينما كان بريشت فى « كاليفورنيا » أرسلت زوجته « هيلينا ڤيجل » إلى محافظ مدينة ڤيينا خطاب تعلن له فيه بأن بريشت يرفض عرض مسرحية الإنسان الطيب نظراً لأن نظرية بريشت فى المسرح لم تكن معروفة آنذاك — وربما لإعتراض بريشت شخصياً على المخرج — كما أن منهج بريشت فى الإخراج لم يكن منتشراً فى ذلك الوقت ، كما كانت هيلينا ڤيجل معترضة على الممثلة « باولا ڤيسلى » التى اختارها المخرج لدور « شن تى — شوى تان » .

وقد رد محافظ مدينة ڤيينا على هيلينا ڤيجل باصراره على « باولا ڤيسلى » فى الدور . وقد تبادلا الخطابات وقدمت المسرحية بالفعل على مسرح « يوسف شتات » فى ڤيينا بتاريخ ٢٩ مارس من عام ١٩٤٦ .

ولم يكن هذا العرض هو الأول فى بلاد اللغة الألمانية ؛ وإنما عرضت المسرحية على مسرح « شاوشبيل هاوس » بزيورخ ؛ وبعد ذلك بعام أعيدت المسرحية على مسرح « شقات تياتر » بمدينة بازل . .

ويعتبر اخراج شتابنوك فى ڤيينا من أهم العروض التى قدمت لهذه المسرحية ، وقد قوبل هذا الإخراج بترحيب شديد من قبل النقاد والصحفيين والمهتمين بالمسرح . . وعلى سبيل المثال كتب الناقد « أولبرت مور » فى مجلة « بلان » يقول : بأن « بريشت هو الشاعر الدرامى الوحيد الذى يملك أسلوب هذا العصر » . . وكثيراً ما وصف النقاد المسرحية بأنها : « مسرحية وجودية » كما وصفتها جريدة « صوت الشعب » ذلك أن بريشت يقول فى نهاية المسرحية ما معناه بأن الإنسان لا يمكن أن يحافظ على طيبته فى هذا العالم ، وإذا أراد الانسان أن يظل طيباً فسوف يصل إلى العدم .

وقد قدمت المسرحية فى مدينة « سالزبورج » على مسرح « لانذ تياتر » عام ١٩٦٠ ، وكانت هذه المسرحية أول مسرحية لبريشت تقدم فى مدينة سالزبورج .

وقد شهدت ڤيينا مؤخراً عرضين مختلفين فى وقت واحد من اخراج تلامذة بريشت احدهما نمساوى الأصل وهو « كونى هاتر ماير » والآخر إيطالى وهو « جورج ستريللر » .

■ منهج ستريللر فى اخراج المسرحية

ان جورج ستريللر من أشهر المخرجين الذين قدموا مسرحية الانسان الطيب . . وأول ما قدم ستريللر المسرحية قدمها عام ١٩٥٨ على مسرح البيكلو تياتر بإيطاليا ؛ وقبل بدء البروفات عمل ستريللر عدة شهور فى النص فى المقارنة بين الأصل الألمانى والترجمة الإيطالية فى أكثر من مرة ثم دراسته للتيمات الموسيقية والديكور وعصر المسرحية وظروفها واختياره الدقيق للممثلين والذى استغرق شهوراً عدة قبل بدء بروفاته الأولى للمسرحية . وكانت بروفات ستريللر



تنقسم إلى فترات معنية . . ففى البداية كانت بروفات القراءة المسرحية بين الممثلين على الطرابيزة لدراسة النص المسرحى من الناحية التاريخية ؛ الاجتماعية والنفسية ثم تأتى المرحلة الثانية بعد أن تتضح معالم النص كاملة لدى جميع العاملين فى المسرحية ووضوح معالم دور كل ممثل وعلاقة دوره بالأدوار الأخرى وبالنص عامة ورؤى المخرج التفسيرية للنص ، حينئذ يبدأ الممثلون بعد ذلك فى تصوير « الفعل وردود الفعل» فى البروفات . . وهى مرحلة طويلة تعنى بحركة الممثلين ؛ بدخولهم وخروجهم على خشبة المسرح ؛ أفعالهم وردود أفعالهم . . وباختصار كل ما هو معادل مرئى للكلمة على خشبة المسرح . ويتعلم الممثلين فى هذا من طريقة الإرتجال فى أفعالهم وردودها على خشبة المسرح . . ويتركز منهج ستريللر هنا فى عدم كتابته « للميزانسين » أو حركة الممثلين مسبقاً وإنما تنفذ الحركة المسرحية بعد عديد من التجارب الارتجالية على خشبة المسرح وبعد اقتناع الممثل بالحركة التى يقوم بأدائها على الخشبة المسرحية . . ويستخدم الممثل فى ذلك حياته الداخلية مما يتفق مع منهج ستانيسلافسكى فى التمثيل .

وفى المرحلة التالية لذلك يجرب ستريللر ردود أفعال كل ممثل على حدة ، وهى ردود الأفعال الجسدية والنفسية ؛ ويطورها ستريللر من خلال رؤ اه الشاعرية وايقاعات الفعل المسرحى ثم يسعى لإيجاد علاقات هارمونية وجمالية بين جميع الشخصيات على كل مستويات عناصر العرض المسرحى . . وفى الواقع يبدأ ستريللر فى استخدام الموسيقى والاضاءة منذ البروفات الأولى ؛ ذلك ان الجملة الموسيقية وجملة الإضاءة على خشبة المسرح لا يقلان أهمية لديه عن الكلمة المنطوقة . ويتفق هذا المنهج لستريللر عادة فى اخراجه لجميع نصوصه المسرحية .

وقد أعاد ستريللر اخراج مسرحية الانسان الطيب مرة ثانية على نفس خشبة مسرح البيكلو تياتر بإيطاليا واشترك بنفس المسرحية فى مهرجان ڤيينا الدولى للفنون . ويعتبر ستريللر من أهم تلامذة بريشت ، إذ كتب له بريشت خطاباً قبل أن يموت بعدة شهور يقول له فيه : « عزيزى ستريللر . أريد وأتمنى أن أترك لك مسئولية اخراج جميع أعمالى واحداً تلو الآخر فى أوروبا . وشكراً . .

بريشت » .

■ إنسان ستريللر الطيب فى مهرجان ڤيينا الدولى للفنون

يتميز عرض ستريللر لمسرحية الانسان الطيب بقيم جمالية عالية حتى ليعتقد المرء بأن إهتمام ستريللر الجمالى قد فرغ النص من أفكاره ومحتواه السياسى . فحين يفتح الستار يرى المتفرج خشبة المسرح وقد أصبحت حلقة دائرية تدور وعليها السقا « وانج » الذى يسير بدوره وهو يجر عربته باحثا عن إنسان يقبل أن يبيت الآلهة لديه .

تسقط ستارة من أعلى فتقسم المسرح جزئين أمامى وخلفى ؛ وحين ترتفع هذه الستارة تنزل الآلهة من فوق سقالة خشبية . . يرتدى الآلهة ملابس بيضاء ولكنها تشبه ملابس القساوسة . فى منتصف القرص الدوار أو منتصف خشبة المسرح يوجد بركة ماء . . ويستخدم المخرج أطراف وجوانب خشبة المسرح مع ساحة القرص الدوار بشكل جمالى كما يوظفه دراميا ؛ كأن يسير السقا على القرص الدوار فى نفس الوقت الذى يدور فيه القرص الدوار كما تدور أحداث مرئية أخرى فى جوانب وخلفية خشبة المسرح . ويعتمد المخرج على مساحات فارغة فى تحريك الممثلين لكى يؤكد على العنصر البشرى كما يستخدم موسيقى شعبية وأغانى كورالية فى الخلفية مع الإضاءة الخافتة فى كثير من الأحيان والألوان البيضاء فى الخلفية والقرص الدوار مع طبيعة الإضاءة المستخدمة وكأن خشبة المسرح لوحة تشكيلية جميلة متحركة .

حين تدخل الآلهة إلى القرص الدوار يعطى لنا هذا احساساً بوجودهم فى جزيرة منعزلة عن البشر ويزيد من حدة هذا الإحساس طبيعة الماء على خشبة المسرح . يستخدم المخرج ستارة أمامية حين يريد أن يفصل بين مشهد وآخر ، ومعظم الألوان الأخرى المستخدمة فى المشاهد التالية هى الدرجات المختلفة من اللون الأزرق والتى تعطى احساس بالبرودة . . ولا نعثر هنا على أداء ملحمى للممثلين كأن يقف الممثل خلف الشخصية ويحركها وإنما يؤدى الممثلون أدوارهم من خلال منهج الطريقة . . وقد صور المخرج الآلهة الثلاثة فى إطار ميكانيكى دون حياة داخلية ، كما تجد أن أداؤهم أداءً حياوياً يختلف عن باقى الممثلين . .

وحين يعود الآلهة مرة ثانية فى نهاية المسرحية نجدهم يرتدون ملابس سوداء ويرقبون الأحداث بنظارات مكبرة .

وهذا العرض هو درس تطبيقى لإرتباط جميع عناصر العرض المسرحى فى جديلة واحدة كما سعى إليها شعراء المسرح وهم آبيا وكريج وڤاجنر . . كيف إذن ترتبط حركة الإضاءة بالجملة الموسيقية بحركة الممثل الجسدية بأدائه مع مكونات الديكور والفراغية المسرحية . . وقد ركز ستريللر على جماليات العرض المسرحى مما جعل المتفرج يتأمل هذه الجماليات . . . ويتركز المخرج على جماليات العرض المسرحى وإيقاعاته بشكل اساسى فرغ النص من محتواه السياسى واضعفه . ؛ ولكن لا ينفى هذا قدرات المخرج الكبيرة فى تقديم عمل فنى كبير .

■ انسان ماير الطيب

وفى نفس الوقت الذى كان يعرض فيه الانسان الطيب لستريللر ؛ قدم المخرج النمساوى « كونى هانز ماير » أيضاً مسرحية الإنسان الطيب . وهانز ماير تلميذ لبرت بريشت كما أن ستريللر تلميذ له أيضاً . . ورغم أنهما قد تتلمذا على يد بريشت فى فترة واحدة إلا أنهما قدما عرضين مختلفين . . بينما ركز ستريللر على الجماليات المسرحيةوفرغ النص من محتواه السياسى إلا أن كونى هانز مايير قد ركز على الموقف السياسى فى المسرحية بشكل أساسى مما جعله ينصرف عن الجماليات المسرحية ويقدم عرضاً خشناً ، ولكن ذا مضمون سياسى كبير .

ان سيتزوان فى مسرحية مايير قد تكون أى مكان من العالم الثالث ، قد تكون نيجيريا أو الحبشة أو السودان أو أى مكان فقير من العالم الثالث .

لقد قدم كل منهما وجهة نظر فى النص مختلفة عن الآخر ، فقد ركز أحدهما على الجماليات والآخر على تفسيره التقدمى للنص ، ولا يكفى أن نقدم عملاً فنياً جميلاً لا يقول شيئاً ؛ كما لا يكفى أن نقدم عملاً خشناً يقول كل شىء ؛ ولكن علينا أن نقدم هذه الخشونة فى اطار جميل ومن خلال طبيعة لعبة الفن الحقيقية ◆

فى مفهوم الفيلم التسجيلى

سمير فريد

يختلف العلماء فى أيهما أسبق سينما التحريك أم السينما التسجيلية . ولكن لا خلاف على أن السينما لم تبدأ روائية .

وبينما لا يوجد خلاف حول مفهوم السينما الروائية أو سينما التحريك ، يوجد خلاف حول مفهوم السينما التسجيلية ، وخاصة فى أدبيات النقد السينمائى العربى .

لقد كان العرض السينمائى الاول المفتوح للجمهور فى ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ فى باريس مكونا من عشرة أفلام من الجنس الفنى الذى نطلق عليه الفيلم التسجيلى ، وهى أفلام لوميير الكلاسيكية المعروفة مثل خروج العمال من المصنع ووصول القطار إلى المحطة وغيرها .

وحتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين كانت هذه الأفلام تسمى بمسميات مختلفة ، فمن قائل أنها أفلام الأحداث أو الموضوعات الراهنة أو الرحلات أو الحقائق أو المعلومات أو الوثائق (دوكيو مينتارى) - وفى العقد الثانى أثناء الحرب العالمية الأولى بدأت تسميات بوبينات الأخبار (تيوز ريلس) والحقيقة (كينو برافدا) كما أطلق عليها فيرتوف بالروسية .

ورغم أن أغلب المراجع تعتبر أن تسمية الفيلم التسجيلى بهذا الاسم استخدمت لأول مرة فى مقال جريرسون الشهير عن الفيلم الأمريكى « موانا » اخراج فلاهرت عام ١٩٢٦ ، الا أن الكلمة استخدمت قبل ذلك مرارا . ولعل الأصح القول بأن اختيار جريرسون لهذه الكلمة ، أدبيات النقد الانجليزى (أى المكتوب بالانجليزية) ، ونظرا لدوره البارز فى تطور السينما التسجيلية جعل منها الكلمة السائدة .

وحتى بعد جريرسون لم تصبح كلمة تسجيلى هى الوصف الوحيد لذلك الجنس من الأفلام . ففى الأربعينيات استخدمت فى الانجليزية أيضا « كلمة فيلم الحقائق (فاكيتوال) وكلمة فيلم المعلومات أو الاعلام (انفورميشان) ، وحتى الثمانينيات نجد أيضا كلمة فن فيكشن فيلم . وسوف نقتصر فى البحث عن معانى الكلمات فى الانجليزية والعربية نظرا لارتباط العربية بالانجليزية والفرنسية بصفة عامة ، وليس باللغة الروسية أو الهندية أو الصينية أو أى من لغات العالم الأخرى .

الدوكيومينت فى اللغة الانجليزية حسب قاموس اكسفورد للعربية والانجليزية الصادر عام ١٩٧٢ هى الوثيقة المكتوبة أو المستند الكتابى أو الدليل الكتابى ، والدوكيو مينتارى هو العرض المدعم بالوثائق ، أى الادلة والبراهين .

والدوكيو مينتارى فيلم قاموس اكسفورد للانجليزية الصادر عام ١٩٤٨ هو الفيلم الذى يتناول بعض مظاهر الحياة الانسانية أو النشاطات الاجتماعية . ولا يزال هذا هو تعريف القاموس حتى طبعة عام ١٩٨٢ . بينما الدوكيو مينتارى يتناول مظاهر الحياة بصفة عامة انسانية أو غير إنسانية بمعنى حياة الحيوانات والطيور والزواحف أيضا ، بل والجماد

وفى قاموس لونجمان للانجليزية الأمريكية الصادر عام ١٩٨٣ أن الدوكيو مينتارى هو الفيلم أو برنامج الراديو أو برنامج التلفزيون الذى يقدم الحقائق (فاكتس) ، وهو الفيلم المناقض للفيلم القصصى (فيكشن) . والفن فيكشن فى قاموس لونجمان تعنى كل ما ليس شعرا أو مسرحية أو قصة أو رواية فى الأدب (أى النثر) ، وفى نفس القاموس أن كلمة فيكشن تعنى القصص أو الروايات التى لم تحدث فى الواقع ، وبالتالى فمعنى فن فيكشن الفيلم الذى يصور ما يحدث فى الواقع نثرا .

وقد بدأت السينما فى مصر عرضا وتصويرا بداية تسجيلية كما فى أغلب بلاد

العالم ، وفى أقدم كتاب بالعربية عثرنا عليه ، وهو كتاب فجر السينما للدكتور محمود خليل راشد[1] ، نجد حديث المؤلف عن السينما التسجيلية يرتبط بالفيلم التعليمى ، فيقول « استعمال الصور المتحركة فى الوقت الحاضر يكاد يكون قاصرا على التسلية ولكن الأفكار متجهة إلى استخدامها فى التعليم » .

ويقول الدكتور راشد « لسنا فى حاجة إلى بيان أهمية السينما فى التعليم اذ أن قيمتها فيه لا تقدر . فهى يجب استخدامها فى تعليم الفلاح الأمى أحدث طرق الزراعة والآلات الزراعية التى تستعملها الأمم الراقية كالولايات المتحدة (!) ويجب استخدامها فى تعليم الطب ففى بعض الأوقات تتاح لجراح فرصة اجراء عملية فريدة فى بابها فأمثال هذه العملية يجب أن ينتفع بها طلبة الطب فى كل مكان وكل وقت ، ويجب استخدامها فى تدريس الجغرافية فمما لا شك فيه أن التلميذ يفهم من الصور التى تمثل القطبين ومعيشة الانسان والحيوان فيهما ما لا يفهمه من قراءة كل ما كتب الكاتبون عنهما » .

وفى خطاب طلعت حرب فى افتتاح شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥ نجد أيضا مفهوم الفيلم التسجيلى كفيلم تعليمى ، ولكننا نجد أيضا مفهوم واضح لدور الفيلم التسجيلى فى الدعاية السياسية .

قال طلعت حرب فى خطابه « الرواية وان كانت هى العامل الأقوى فى حياة السينما ، الا أننا لا نستطيع أن نعض فيها وأسناننا ما زالت فى هذا الميدان طرية ، واذا طرحنا الرواية من عملنا وقتيا ، فماذا نحن صانعون :

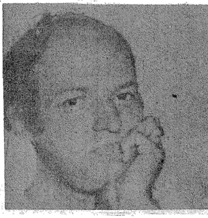
١ - « هنا مناظر مصر الطبيعية » .. « وهناك آثار الأجداد قائمة » .
٢ - « فضلا عن أن الصناعات المصرية فى ذاتها فى حاجة إلى أن يعلن عنها فى الداخل والخارج ، وأى شىء أوقع فى الاعلان عن صناعة مصرية أو غير مصرية من اظهارها فى شريط سينما يعد لها خاصة » .
٣ - « وهناك الصحة العمومية ومقاومة الأمراض التى تتعرض البلاد للاصابة بها ، ولو أخذت أحوال الأمراض فى مستشفياتنا المعروفة من الناس ، ولو أخذت صور الوقاية منها بأشخاص معروفين من الهيئة الاجتماعية المصرية لكان العرض فى اللوحة البيضاء أعمق أثرا فى نفوس الناظرين » .


اشرف فهمى

٤ - ولهذا نعتقد أن مهمة شركتنا التعليمية فى صنع الأشرطة وفى عرضها تجعلها شركة من الشركات التى تؤدى خدمات ذات منفعة عامة وترشحها بحق لأن تقوى هذه المهمة فى مدارس الحكومة بالاتفاق مع وزارة المعارف العمومية وفى المدارس الأهلية بالاتفاق مع ادارتها » .

وقد حدد طلعت حرب أهداف شركة مصر للتمثيل والسينما على النحو الآتى :

١ - نعمل حتى لا نخضع لقوة السينما التى تأتينا من الخارج حسب أحكام الخارج وأذواقه دون أن يكون لنا قوة قومية تنتج الأشرطة التى تناسبنا وترد لعض الأشرطة التى تصلح لنا إلى مصادرها الأجنبية .
٢ - وتعمل للصناعة ، تأخذ بيدها صغيرة فى مصر حتى تكبر وتشابه الصناعات الكبرى فى الخارج .
٣ - ونعمل لاداء وظيفة هامة هى استخدام أقوى سلاح عصرى للاعلان عن محاصيل البلاد الزراعية وعن منتجاتها الصناعية وعن تجارتها التى نرجو أن أن تتسع يوما بعد يوم .
٤ - ونعمل خصوصا لأداء مهمة ذات صفة عامة تسوقنا فى حياة هذه الشركة بقوة اقتصادية وهى السينما سلاح عصرى للتعليم لا غنى لمصر عن استخدامه فى ارشاد سواد الناس ما يراد ارشادهم اليه حتى تزول الأمية ، وفى تعليم الطلبة والتلاميذ فى مدارسهم أسوة بالدول الأجنبية الراقية ، وفى افادة الخاصة بتعريفهم أشياء قد لا يعرفونها قبل أن يروها فوق اللوحة البيضاء .
٥ - ونعمل أيضا لمقاومة الدعاية الفاسدة فى الخارج ضد مصر والمصريين ولاذاعة أحوالنا وشئوننا المصرية فى صورتها الحقيقية .

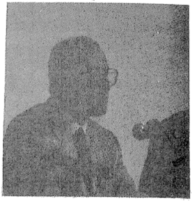

محمد خان

وفى كتاب « السينما » لأحمد بدرخان الصادر عام ١٩٣٦ نجد الاشارة الوحيدة إلى الفيلم التسجيلى فى مقدمة الكتاب حيث يبدو بوضوح أيضا مفهوم الفيلم التسجيلى باعتباره الفيلم التعليمى . يقول بدرخان « والسينما لا يقتصر مجهودها على سرد القصص والروايات بل لها مكانة عظيمة فى ميادين العلوم والفنون ـ لأن القيمة التعليمية فى الصورة أقوى منها فى الكتابة والقراءة ، فبواسطة السينما عرفنا كيف تعيش الحشرات فى أحجارها والحيوانات المفترسة فى أدغالها والاسماك فى قاع البحار وأخذنا فكرة صحيحة عن حياة الميكروبات والتفاعلات الكيمائية وجمال العناصر المتبلورة » .

ويختتم بدرخان مقدمة كتابه قائلا « والسينما لعبت وستلعب دورا هاما فى تعليم الكبار والناشئين بأفلامها التعليمية . أما الجرائد السينمائية التى تكمل لنا مهمة الصحافة ، والتى بواسطتها تتعارف شعوب الأرض المختلفة ، فهى أداة صالحة لنشر

السلام بعرضها أفلاما عن أهوال الحروب . ويجدر بي أن أذكر في هذا المقام ما قاله لينين عن قوة السينما الايحائية « السينما أهم ما تعتمد عليه الروسيا فى نشر دعاياتها السياسية » . وهكذا أصبحت السينما أقوى فن معبر وأشد الفنون تأثيرا فى الجمهور ، وأكثرها قدرة على تقديم بروجرام حافل متنوع » .(١)





وفى كتاب « الصور المتحركة » لمحمد عبد القادر المازنى الصادر عام ١٩٤٨ لا توجد أى اشارة إلى الفيلم التسجيلى رغم وجود فصل صغير عن أفلام التحريك . كذلك لا توجد أى اشارة إلى الفيلم التسجيلى فى كتاب « الطريق إلى السينما » لمحمد كامل ابراهيم جمعة عام ١٩٥٠ ، وكتاب « فن الفيلم » لمصطفى حسنين عام ١٩٥١ ، وكتاب « صناعة السينما » لطلبة رضوان عام ١٩٥٢ .

ولعل أول مقال عن السينما التسجيلية بالعربية هو مقال سعد نديم فى كتاب « السينما لغة القرن العشرين » الصادر عام ١٩٤٩ وفيه يكتب تحت عنوان الافلام الثقافية أن الافلام القصيرة التى تعرض عادة قبل فترة الاستراحة يمكن تسميتها الأفلام غير المسرحية . ويستخدم سعد نديم فى مقاله كلمة دوكيو مينتارى بالحروف العربية دون ترجمتها ، ولا يوضح المقال الفرق بي أفلام الدوكيو مينتارى والافلام القصيرة والأفلام الثقافية .

وفى كتاب « فن الفيلم » يذكر مصطفى حسنين فى المراجع كتاب بول روث الكلاسيكى « الفيلم التسجيلى » ، ويترجمه « الفيلم السجلى » ، وربما تكون هذه أول محاولة لترجمة الكلمة الانجليزية دوكيومنتارى إلى اللغة العربية ، رغم أن متن الكتاب ذاته يخلو من أى حديث عن السينما التسجيلية كما أشرنا .

ولعل فريد المزاوى هو أول من استخدم كلمة تسجيلية فى كتابه « مبادىء الفنون والعلوم السينمائية » الصادر عام ١٩٥٩ . يقول المزاوى تحت عنون الفيلم التسجيلى « حاول الانسان دائما أن يصف لأخيه ما رآه وهو بعيد عنه ، والسينما تسمح لنا بتقديم نوع من الأفلام يسمى الفيلم التسجيلى ، وهو على نوعين الفيلم الاخبارى الذى يتطلب من مخرجا كثيرا من الذكاء والدراية التامة بالمناظر التى يريد وصفها . وهذا النوع لا يستفيد من التسهيلات والامكانيات الفنية التى تقدم عادة للأفلام الترفيهية الطويلة من آلات ورؤوس أموال وحسن استغلال يكفل لمنتجه استعادة ورأسماله . وغالبا ما يقوم المخرج نفسه بالتصوير علاوة على الابحاث التاريخية والجغرافية قبل التصوير وبعد التوليف وحتى عند العرض » .

والنوع الثانى من الفيلم التسجيلى عند المزاوى الجريدة السينمائية وهى كما يقول « بخلاف الفيلم الاخبارى - تستفيد كثيرا من المستحدثات السينمائية ومن رؤوس أموالها . فتشترك شركات كثيرة فى عمل جريدة واحدة اسبوعية ! لها عدة مراسلين فى جميع أنحاء العالم ، يصورون الحوادث ويرسلونها إلى اداراتهم الرئيسية التى تقوم بالتوليف واضافة الصوت وتوزيع النسخ حول العالم . ومن المعلوم أن هذه النسخ تختلف باختلاف البلاد المرسلة إليها حيث يضيفون بعض المناظر الخاصة بتلك البلاد . هذا فى هوليود أما فى البلاد الأخرى ، صغيرة كانت أم كبيرة ، فان الجريدة السينمائية المحلية تعتبر أحسن وسائل التوجيه والارشاد فتفوز باعانات حكومية ضخمة تمكنها من الاستمرار فى العمل » .

ويختتم المزاوى الجزء الخاص بالفيلم التسجيلى فى كتابه قائلا « أما المجلة الاخبارية فانها توفق بين النوعين السابقين وأشهر هذه المجلات هى مجلة « سير الزمن » ، وهى عبارة عن سلسلة أفلام اخبارية صغيرة ومستقلة تعالج مسائل حديثة لا يزيد كل موضوع فى معالجته عن دقيقتين على وجه التقريب . وموضوعات هذا النوع من الأفلام تقترب من الريبورتاج الخاص بالمجلات الاسبوعية أكثر من الاخبار الخاصة بالجرائد اليومية » .

وفى الجزء التالى مباشرة من كتاب المزاوى وتحت عنوان الفيلم التسجيلى نرى مرة أخرى مفهوم الفيلم التسجيلى كفيلم تعليمى ، أو بالأحرى الخلط بينهما ، اذ يذكر أن هناك أربعة أنواع من الأفلام

التعليمية هى الافلام التربوية التى تعاون المدرس فى الفصل ، والأفلام الثقافية التى « غالبا » ما تخص النواحى الجغرافية أو السياحية أو الموسيقية أو مختلف الفنون التشكيلية أو تبحث فى شئون الأسرة أو المجتمع » ، والأفلام الدعائية « وكان لها أثرها الفعال أثناء الحروب والثورات الأهلية » ، ثم أفلام الدعاية التجارية .

وقد ذاعت كلمة التسجيلية فى أدبيات النقد السينمائى العربى فى الستينيات ، كترجمة لكلمة دوكيو مينتارى ، ومع ذلك نجد فى معجم أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة الصادر عام ١٩٧٣ كلمة الفيلم التسجيلى وبعدها بين قوسين « الوثائقى » ، وفى نهاية التعريف بالكلمة اننا يمكن أن نطلق على هذا الجنس الافلام السينمائية أيضا أفلام المعرفة .

وكلمة تسجيل لا وجود لها فى اللغة العربية ، ففى المنجد سجل بمعنى صب الماء وساجل بمعنى المباراة وأسجل بمعنى أكثر له العطاء وتساجلا بمعنى تباري ا والسجل بمعنى دلو الماء ويقال أعطاه سجله كم كذا أى نصيبه والحرب بينهم سجال أى تارة لهم وتارة عليهم وعين سجول بمعنى غزيرة الدمع وناقة سجلاء أى عظيمة الضرع والمسجل المباح للجميع وسجل الكتاب أى قراءة متصلة والسجل جمع سجلات هو كتاب العهود أو كتاب الأحكام الذى يكتب فيه القاضى صورة الدعاوى والحكم فيها وصكوك المبايعات ونحوها لتبقى محفوظة عنده .

الكلمة العربية اذن مشتقة من السجل جمع سجلات الاحكام أى الوثائق المحفوظة . والوثيقة فى المنجد هى ما يعتمد به أو ما يعتد به .

وبالعودة إلى معجم الفاظ الحضارة الحديثة ومصطلحات الفنون الصادر عن مجمع اللغة العربية عام ١٩٨٠ نجد الترجمة العربية لـ ٥٨ مصطلحا من مصطلحات السينما ، ولكن ليس من بينها مصطلح الفيلم التسجيلى .

واذا كان تعبير دوكيومينتارى قد استقر فى الانجليزية منذ أن استخدمه جريرسون وروث ، فإن تعبير التسجيلية قد استقر فى العربية وخاصة بعد أن ترجمة صلاح التهامى كتاب جريرسون الرئيسى ، وبعد أن أصبح هناك المركز القومى للافلام التسجيلية ، واتحاد التسجيليين المصريين ، واتحاد التسجيليين العرب ، والمهرجان القومى للافلام التسجيلية وغير ذلك .

ولكن مفهوم الفيلم التسجيلى لم يستقر استقرار التعبير ، وخاصة فى النقد السينمائى العربى .

ان وجود ثلاث كلمات ترجمة للكلمة الانجليزي فى معجم أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة لا يمثل مشكلة ترجمة ، وانما مشكلة عدم وضوح مفهوم الفيلم التسجيلى . وأكبر ما يدل على ذلك اتجاه المعجم الذى يمثل خلاصة النقد السينمائى العربى حتى حين صدوره إلى تسمية الافلام التسجيلية أفلام المعرفة ، فكل فيلم يعبر عن معرفة ، ويستهدف توصيل هذه المعرفة ، وليس الفيلم التسجيلى . كما أن استخدام كلمة معرفة يحيلنا إلى مشكلة أكبر عن مفهوم المعرفة ، وليس للمعرفة مفهوم واحد .

ومشكلة عدم توضيح وتحديد المفاهيم فى النقد السينمائى العربى لا تقتصر على مفهوم التسجيلى . فهناك من يخلط بين الفيلم والسينما ، وبين دار العرض والفن السينمائى ، وبين اللغة والاسلوب ، وبين الجنس الفنى ، والشكل الفنى ، وبين موضوع الفيلم ومضمونه . ولا نستطيع المساهمة فى تحديد وتوضيح مفهوم الفيلم التسجيلى دون تحديد وتوضيح كافة المفاهيم المستخدمة فى النقد السينمائى العربى . فالفيلم التسجيلى جنس من أجناس الفن السينمائى وليس فنا قائما بذاته .

السينما هى دار العرض السينمائى وما تعرضه من انتاج محلى أو مستورد ، أى الانتاج والتوزيع والعرض . والفيلم السينمائى هو النتاج المعبر عن الفن السينمائى كما تعبر المسرحية عن الفن المسرحى واللوحة عن فن التصوير والتمثال عن فن النحت . وللفن السينمائى لغة فى التعبير الفنى هى اللغة السينمائية ، ولكل فنان سينمائى أسلوبه الخاص فى استخدام هذه اللغة .

وكما تنقسم لغة الادب إلى أجناس مثل القصة والمسرحية والقصيدة والمقال ، وتنقسم لغة الموسيقى إلى أجناس مثل السيمفونية والاوبرا والباليه والاغنية ، وتنقسم لغة السينما إلى أجناس الروائى والتسجيلى والتحريك . وفى رأيى أننا نستطيع فى النقد السينمائى العربى وبعد شيوع استخدام كلمة تسجيلى ترجمة لكلمة دكيومينتارى أن نضيف جنسا رابعا هو الفيلم الوثائقى فى وصف الافلام الذى تتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

ان هذه الافلام المكونة من لقطات سبق لاغراض مختلفة تسمى فى اللغات الانجليزية والفرنسية والروسية وغيرها افلام الارشيف أو أفلام المونتاج أو الافلام المجمعة ، وهى تسميات وصفية تتسم بالسطحية ، وتعامل هذه الافلام باعتبارها شكل من أشكال الفيلم التسجيلى ، بينما





تختلف عن الفيلم التسجيلي اختلافه عن الفيلم الروائي وعن فيلم التحريك .

ان الفيلم الروائي ليس الفيلم القصصي ، فكل الافلام روائية وتسجيلية وتحريكية يمكن أن تروى قصصا ، ولكن الفيلم الروائي هو الفيلم الذى يستخدم الممثلين والممثلات فى التعبير . والفيلم التسجيلي هو الفيلم الذى يصور موضوعا دون الاستعانة بالممثلين أو الممثلات . والفيلم التحريكي هو الفيلم الذى يستخدم تحريك الخطوط أو الدمى أو غير ذلك من الأشياء . ولا توجد علاقة بين هذه الأجناس الثلاثة من الفن السينمائي وبين الافلام التى تتكون من لقطات سبق تصويرها لاغراض مختلفة .

اللقطات التى صورت لاغراض مختلفة مادة خام مثل الصلصال أو الحجر بالنسبة للنحات ، أو الدمية بالنسبة لفنان التحريك ، أو الممثل بالنسبة لفنان الفيلم الروائي أو المادة الحية بالنسبة لفنان الفيلم التسجيلي . ولذلك أرى أن كلمة وثائقي فى اللغة العربية ، وبالتالي فى النقد السينمائي العربي وهى الآن مجرد مرادف لكلمة تسجيلي هى الكلمة التى يمكن أن نصف بها هذا الجنس من الافلام .

وكما تنقسم اللغات الفنية إلى أجناس ، تنقسم الاجناس الفنية إلى مذاهب كالواقعية والتعبيرية والسوريالية والواقعية الاشتراكيةوغير ذلك من المذاهب ولا يختلف الفن السينمائي فى ذلك عن غيره من الفنون ، كما لا يختلف الفيلم السينمائي عن غيره من الاعمال الفنية من حيث وجود العناصر الثلاثة المكونة للعمل الفنى وهى الشكل والموضوع والمضمون .

وفى اطار هذا التحديد لمفاهيم الكلمات المستخدمة فى النقد السينمائي ، نستطيع أن نحدد مفهوم الفيلم التسجيلي الذى يشوبه الاضطراب والغموض أكثر من أى جنس آخر بين أجناس الفن السينمائي . ولعل أول ما يجب مناقشته العلاقة بين الفيلم التسجيلي والوقت الذى يستغرقه فى العرض .

فهناك ارتباط شائع بين الفيلم التسجيلي والفيلم القصير رغم أن هناك أفلاما قصيرة من كل أجناس الفن السينمائي ، ولا يوجد أى ارتباط منطقي بين مدة عرض الفيلم وبين جنسه الفنى ، وكما توجد أفلام قصيرة من كل الاجناس ، توجد أفلام طويلة من كل الأجناس أيضا .

وهناك ارتباط شائع آخر بين الفيلم التسجيلي والفيلم التعليمي بينما يمكن انتاج أفلام تعليمية من كل أجناس الفن السينمائي ، فالتعليم أمر يتعلق بالهدف من الفيلم ، وليس بجنس الفيلم . وهذا الارتباط يماثل الارتباط لشائع بين أفلام التحريك وأفلام الأطفال ، بينما أفلام الاطفال من كل الاجناس ، ولا توجد علاقة بين الجمهور الذى يتوجه إليه الفيلم ، كالأطفال أو العمال أو الفلاحين وبين جنس الفيلم . ويماثل الارتباط بين أفلام الهواة والافلام من مقاس ٨ م و ١٦ م ، بينما أفلام الهواة من كل المقاسات ، ولا توجد علاقة بين احتراف صانع الفيلم أو عدم احترافه ، وبين مقاس الفيلم .

وهناك ثالثا تقسيم شائع للافلام التسجيلية إلى أفلام آثار وأفلام سياحية وأفلام موسيقى وأفلام فنون تشكيلية وغير ذلك ، مما يجعل من كل موضوع يتناول الفيلم التسجيلي جنس قائم بذاته ، وهو خطأ فادح رغم شيوعه ، اذا لا توجد علاقة بين موضوع الفيلم وجنسه الفنى . وخاصة أن كل شىء فى العالم ، وكل مظهر من مظاهر الحياة الانسانية يمكن أن يكون موضوعا لأى عمل فنى من أى جنس وبأى لغة . ولا يعقل منطقيا أن نتعامل مع كل موضوع باعتبار الافلام التى تتناوله تمثل جنسا فنيا .

الفيلم التسجيلي هو الفيلم الذى يتعامل فيه الفنان مع العادة الحية ، والحياة هنا لا تتعلق بموضوع التصوير ، فقد يكون الموضوع جمادا مثل الآثار أو اللوحات أو التماثيل ، ولكن المقصود بالمادة الحية المصورة خصيصا للفيلم . وهذا ما يفرق على نحو جذرى بين الفيلم التسجيلي والفيلم الوثائقي الذى يتكون من لقطات سبق تصويرهالأغراض مختلفة ، وقد تستخدم فى الفيلم للتعبير عن عرض جديد تماما .

وكما أن هناك أنواع للفيلم الروائي مثل المأساة والفارس والميلودراما والكوميديا كما فن الفن المسرحي ، وهى لا ترتبط بالموضوع كأن يكون الفيلم عن الحرب أو الحب أو مشاكل الاسرة أوغير ذلك ، توجد أيضا انواع للفيلم التسجيلي لا ترتبط بالموضوع سواء كان عن لوحة أم مصنع أم غير ذلك ، وهذه الانواع هى الخبر والحديث والتحقيق والمقال والبحث والاعلان كما فى الصحافة تماما .

ولغة السينما مثل لغة الادب من حيث امكانية استخدامها فى التأليف أو الترجمة ، ومن حيث امكانية استخدامها فى كتابة الشعر أو النثر . فهناك أفلام نثرية من كل أجناس وأنواع ومذاهب الفن السينمائي ، كما أن هناك أفلام شعرية أيضا . وهناك أفلام مؤلفة ، وأخرى مترجمة تترجم رواية أو مسرحية من لغة الأدب إلى لغة السينما .

وتختلف الافلام التى يترجم فيها صانع الفيلم عملا فنيا من لغته إلى لغة السينما عن الافلام التى تسجل العرض المسرحي أو الاوبرالي على شريط الفيلم كما هو ، بل ومن موقع عين المتفرج المسرحي دون استخدام اللقطات العربية ، أو أى من مفردات اللغة السينمائية ، ومع الاحتفاظ بنفس التوقيت ، وفتح وقفل ستارة المسرح .

ولا تعتبر هذه الأفلام ، وكذلك الافلام العلمية التى تسجل العمليات الجراحية وما شابه ذلك من جنس الفيلم التسجيلي أو أنواعه ، فالكاميرا والشريط فى هذه الحالة مجرد أداة للتسجيل مثل المطبعة ، بالنسبة للكتاب ◆

أحلام هند وكاميليا

عندما يتحول الواقع المر إلى فن جميل

أحمد عبد الله

يعد محمد خان واحداً من أهم المخرجين المصريين الذين ساهموا بشكل أو بآخر فى تطور السينما المصرية شكلاً وموضوعاً . وذلك فى فترة السبعينات والثمانينات . ولا شك فى ان محمد خان أصبح له طابعاً مميزاً ومذاقاً خاصاً فى وسط عشرات المخرجين المصريين الذين لا لون لهم ولا مذاقاً . والمتتبع لمعظم افلام محمد خان سيجدانه مهتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالموضوع والاحداث ، وبمعنى أكثر تحديداً فإن ما يثيره كمخرج فى المقام الأول هو الشخصية ثم يجيء دور الموضوع والقضايا التى يطرحها والتى يفجرها من خلال الشخصية التى اختارها .

فى نفس الوقت لمحمد خان اهتمام خاص بالشخصية البسيطة التى تعيش على هامش المجتمع والتى سبق ان قدمها فى افلام (طائر على الطريق ــ الحريف ــ مشوار عمر ــ نص أرنب) .

وقد كان لمحمد خان الفضل فى الاهتمام بتلك النوعية من الشخصيات التى تعيش على الهامش . ولكن يبدو أنه حدث خلط غير مقصود من الذين تناولوا هذه الشخصيات حيث اطلقوا عليها خطأ وصف الشخصيات الهامشية ، وتلك تسمية خاطئة حيث ان هناك اختلافات كثيرة بين الشخصية الهامشية وتلك الشخصية التى تعيش على هامش المجتمع . فالشخصية الهامشية هى الشخصية التى تفتقد إلى القدرة على التواصل وانشاء علاقات حميمة مع أفراد المجتمع ، كذلك نجد أن الشخصية الهامشية تفشل فى الوصول إلى التوازن بين الذات والمجتمع الخارجى . أما الشخصيات التى تعيش على هامش المجتمع فهى تلك الشخصيات البسيطة الفقيرة المطحونة ، التى تتعرض غالباً لعوامل قهر سواء أكانت عوامل اقتصادية أو اجتماعية ، ولكن هذا لا ينفى ان لهذه الشخصيات علاقات مع افراد المجتمع .

وعلى ذلك فإن معظم شخصيات محمد خان التى تعاملنا معها على أنها شخصيات هامشية إنما هى فى الحقيقة شخصيات تعيش على هامش المجتمع باستثناء شخصية عمر (قام بأداء الدور فاروق الفيشاوى) فى فيلم مشوار عمر فهى تعد شخصية هامشية حسب المفهوم الصحيح .

وها هو محمد خان يواصل اهتمامه بهذه النوعية من الشخصيات حيث قدمها لنا مرة أخرى فى آخر افلامه (احلام هند وكاميليا) . وكما هو الحال فى فيلم (الحريف) فإن محمد خان يقدم لنا قطاعاً من المجتمع يعيش بأكمله على الهامش . بمعنى أنه جعل كل شخصيات الفيلم من الشخصيات التى تعيش على هامش المجتمع مع التركيز على خادمتين تعملان فى حى مصر الجديدة . وكما هى عادة محمد خان فإنه يهتم هنا بالتفاصيل الدقيقة فى حياة هاتين الخادمتين محاولاً ان يغوص فى أعماقهما للتعرف من قرب على طبيعة هذه الشخصيات . كيف تفكر ، مما تعانى ، ما هى احلامها ، هل لها طموحات ، هل لها أطماع ، ما هو حجم الخير والشر فى داخلها ، هل هى شخصيات محبطة ، هل هى شخصيات سوية .. الخ .

يحاول محمد خان الاجابة على كل هذه التساؤلات من خلال تتبعه لحياة كل من هند وكاميليا اللتين تعملان كخادمتين ، وقد صاغ ذلك درامياً فيما يشبه اليوميات حتى أنه يصعب على المتلقى ان يحكى الفيلم أو يقوم بتلخيصه . ومحمد خان يبدأ فيلمه بتقديم الشخصيات ، الواحدة تلو الأخرى ثم يدخلنا فى التفاصيل بعد ذلك . ففى أول مشهد يقدم هند (تؤدى الدور عايدة رياض) وهى فى مرافقة مخدومها فى الملاهى ، نراها وهى ترافق طفل الاسرة وهو يلهو ، وينتهى هذا المشهد السريع البليغ بجملة حوار تقولها هند للطفل تعبر من خلالها عن احساسها بالحرمان حين تقول (يا بختك يا سيدى) . وفى المشهد التالى يقدم لنا محمد خان الشخصية الرئيسية الثانية وهى كاميليا (تؤدى الدور نجلاء فتحى) حيث نراها تعيش فى أحد البيوت المتواضعة جداً مع أخيها لتعرف من خلال الحوار الذى يدور بينهما أنها هى التى تنفق عليه وعلى اولاده وزوجته ، وفى المشهد التالى نتعرف على عيد (أداء احمد زكى) حيث نجده يعمل سائقاً ، ثم يتضح أنه لص وهو على علاقة بهند من ناحية أخرى . ومن خلال تتابع الاحداث فإننا نتعرف أكثر على هند وكاميليا ، فهما من الشخصيات المطحونة الواقعة تحت براثن الفقر والعذر ، والضغوط الاجتماعية والنفسية ، مع تعرض كل شخصية لألوان من القهر والاستغلال . وعلى الرغم من كل ذلك فلكل شخصية احلامها وتطلعاتها التى تميزها عن الأخرى .

فنجد مثلاً ان كاميليا شخصية متمردة بطبعها ، طموحة أكثر من اللازم ، جريئة ومقدامة الى حد بعيد ، وهى صفات جعلت منها شخصية قوية استطاعت أن تقود هند وتوجهها وتدافع عن مصالحهما معاً .. وكاميليا من البداية وهى تتعرض لاستغلال أخيها وتعانى من وضعها الطبقى وتحلم بوضع اجتماعى أفضل . وعلى الرغم من ذلك فقد ظلت لفترة طويلة لا ترفض عملها كخادمة ، وهى لديها الرغبة فى أن تعيش طليقة غير مكبلة . وتسعى إلى الخلاص من استغلال أخيها لزواجها من رجل يكبرها فى السن وله احفاد ، لتفاجأ بأنه رجل بخيل بالاضافة

إلى أنه يسىء معاملتها بل والأكثر من ذلك نجده ينظر إليها نظرة طبقية حيث يعاملها باعتبارها خادمة ، حتى فى علاقته الجسدية بها نجده يعاملها بفظاظة ، وتتحول العلاقة الجنسية بينهما إلى ــ من وجهة نظره ــ نوع من الحق ، فله أن يحصل عليه فى الوقت الذى يشاء ، وعليها ان تعطيه حقه فى الوقت الذى يحدده هو وبالأسلوب الذى يرتضيه هو بغض النظر عن أية أحاسيس خاصة بها .

وينتهى الأمر بهروبها ــ أى كاميليا ــ من هذا الزوج الفظ والعيش بمفردها مفضلة عليه حياة التشرد بدلاً من الاستقرار فى مكان مع انسان لن يحقق لها إلا مزيداً من العبودية والذل .

وكاميليا هذه مثل الطائر البرى الذى لا يقوى على العيش فى مكان واحد فهو دائم الترحال ، وهى كذلك .

ولذلك كانت تهوى التنقل من بيت إلى بيت ، فهى لا تقوى على الاستقرار ، ولا تريد ذلك .

واحياناً كانت كاميليا ترتكب أعمالاً خاطئة من وجهة نظر المجتمع ولكن كان الأمر يختلف عندها ، حيث تعتبره خطأ مبرراً ، فهى تسرق زوجها لأنه بخيل ، وتسرق بعضا من المواد التموينية من المنزل الذى تعمل فيه من منطلق أن ذلك لن يؤثر على اقتصاديات هذه العائلة الغنية .

وإذا كانت الحياة قد حرمتها من أشياء عديدة فقد حرمها القدر من شىء حيوى ومهم عند كل سيدة وهى الأمومة ، حيث أنها عاقر ، ولذلك فعندما تكتشف أن هند حامل تسعد بهذا الحمل وكأنه يخصها ، وتدعوها إلى التمسك به ، بعد أن فكرت هند فى اجهاض نفسها ، حيث أنها حملت بطريقة غير مشروعة من عيد .

أما هند فهى شخصية أقل تطلعاً من كاميليا وطموحاتها محدودة ، مع أنها تتعرض لصور من الاستغلال والابتزاز والضغوط مثلها مثل كاميليا ، حيث أنها من البداية مستغلة بواسطة خالها الذى يأتى مع بداية كل شهر ليستولى على مرتبها كاملاً .. وهى تعانى من عملها كخادمة ، فاما يتم استنزافها لدى أية عائلة تعمل لديها من خلال العمل المضنى ، أو تقبل العمل لدى



العزاب والشقق المفروشة ، حيث لا ينظر إليها على انها خادمة فقط بل وسيلة للمتعه إن أمكن ذلك . وها تجد هند نفسها فى صراع فإما قبول العمل الشاق مع الاحتفاظ بشرفها وهى مسألة غير مضمونة أيضاً أو التفريط فى شرفها وبيع جسدها وهو طريق سهل للثراء السريع . والذى يحدث أن هندا تختار الطريق الصعب ولكنها على الرغم من ذلك تسقط جسدياً مع الشخص الذى أحبته (عيد) من أجل الاحتفاظ به ، وكأنه سقوط مشروع على الأقل بالنسبة لها ، وهند كانسانة لها تطلعات وطموحات ولكنها طموحات صغيرة ، ولها أيضاً احلام ولكنها أيضاً أحلام مكبلة بالظروف المحبطه وطبيعة العلاقات السائدة ونظرة المجتمع لها . ويستمر سقوط هند عن جنين بدأ يتحرك فى احشائها وفضيحة تكبر كل يوم ، ولابد من حل ، والحل هو الزواج من عيد ، وعيد يرفض ذلك فى البداية ، ثم تحت ضغط كاميليا يوافق ، وفى طريقه للزواج من هند يتشاجر ويدخل السجن ، ويتأخر الزواج ، ولكن الفضيحة مازالت تكبر مع الزمن . ويخرج عيد من السجن ويتزوج بهند ويحقق لها الحلم . ولكن هيهات ان تتحقق كل الأحلام . . .

وتنجب هند طفلة وتطلب من كاميليا تسمية الطفلة فتختار لها اسم احلام ، حيث تصبح الطفلة هى حلمها الوحيد الذى تحقق .

وعلاقة هند وكاميليا علاقة صداقة حميمة من نوع خاص اساسها الحب الفطرى والتعاطف الصادق الذى لا يمكن ان ينشأ إلا بين شخصيتين تنتميان إلى عالم واحد . ولكن هذه العلاقة تتجاوز مرحلة الصداقة التقليدية إلى نوع من العلاقة الخاصة جداً التى تربط كلا منهما بالأخرى حتى فى الأحلام البسيطة . وفى تقديرى ان محمد خان كان موفقاً إلى حد بعيد فى أنه جعل الطفلة هى الحلم الحقيقى المشروع الذى يمكن تحقيقه على الرغم من كل الظروف التى تحيط بهما .

ولأن محمد خان كما قلنا يختار شخصياته أولاً ثم ينسج حولها نسيجاً دراميا يطرح من خلاله رؤيته ، فقد اهتم بباقى الشخصيات بنفس اهتمامه بشخصيتى هند وكاميليا بغض النظر عن حجم الدور وحاجته على الشاشه . وبالذات عيد الذى جعل منه شخصية انسانية عميقة التأثير على الرغم من كونه لص ، ولكن الفيلم يتعامل معه كانسان لديه مشاعر واحاسيس انسانية ، قد يكون حجم الشر عنده أكبر من حجم الخير ولكن ذلك كان راجعاً لعدة عوامل أشار الفيلم إلى بعضها . فعيد يتيم ، بلا أسرة ، فلم تعرف له أهلاً وليس لديه بيت مستقل ، ولا صديق حقيقى ، لديه الرغبة فى ان يعيش شريفاً ولكنه لا يعرف الطريق إلى ذلك ، وقد يبدو أحياناً أنه نذل ولكنه أحياناً يكون انساناً ، وقد اتضح ذلك عند قبوله الزواج من هند ، وعندما يحتضن

طفلته فى حنان غريب وكأنه يريد أن يعوض الحرمان الذى ذاقه من خلالها .

وعندما يعمل فى تجارة العملة نجده يعمل لحساب الغير وبرضاهم ولكن سرعان ما يتم القبض عليه بعد ان يشى به زميله . هذا مع ملاحظة تأن معظم الشخصيات الأخرى كان مصيرها مأساوياً ، فنجد سيد شقيق كاميليا وقد ادمن الهيروميين ، فأنور زميل عيد يتم ايداعه السجن هو الآخر .

وقبل دخول عيد السجن يحدث أنه كان يعقد صفقة مع أحد الأشخاص لاستبدال مبلغ من الدولارات بالجنيهات المصرية ، ويأخذ عيد من الرجل الدولارات ويطلب منه الانتظار لحين استبدالها بما يساوى أحد عشر الف جنيه مصرى ، وبالفعل يقوم عيد باستبدال الدولارات بما يساويها بالجنيهات المصرية وفى طريقه إلى ذلك الشخص صاحب هذا المبلغ يجد أن هناك بعض رجال من الشرطة للقبض عليه ، فيهرب ومعه الـ أحد عشر الف جنيه ، وهناك فى بيت كاميليا يقوم باخفاء المبلغ دون أن يعلم به أحد ، وبالصدفة تعثر الطفلة احلام وهى تلعب فى فناء المنزل على المبلغ ويكون بالطبع من نصيب هند وكاميليا . ولأن هذه الثروة هى أكبر من كل تصور لها وأكبر من أحلامهما وتطلعاتهما ، فهى تحدث لهما نوعاً ن عدم التوازن ، فنجدهما تسرفان فى الانفاق بشكل مبالغ فيها وكأنهما يريدان ان يعوضا حرمان السنوات الطويلة فى خلال لحظات قليلة . ونجد كلا منهما وقد تحلت بالمصوغات الذهبية بطريقة ملفتة ، ويقرران لذهاب إلى الاسكندرية ، ويسوق لهما القدر سائقاً لصّاً يستطيع بمعاونة زميل له تخديرهما وتجريدهما من كل ما يملكان . ليضيع كل شىء ما عدا الطفلة التى يعثران عليها لتغمرهما السعادة من جديد ، فالطفلة هى الحلم وهى الحقيقة الوحيدة التى يجب التمسك بها ، أو هى الحلم الوحيد الذى أصبح مشروعاً وفى تناولها .

وقد لجأ محمد خان فى السيناريو الذى انفرد بكتابته هذه المرة ، لجأ إلى اسلوب التمهيد لتفسير سلوك الشخصيات ، ففى أول مشهد من الفيلم نجده يعبر عن حب وانبهار هند بالملاهى لتوضيح الجانب الطفولى فيها كانسانة أولاً ، ثم للتعبير عن احلامها البسيطة التى هى عاجزه عن تحقيقها ، ذلك الحلم الذى تحققه فى نهاية الفيلم مع كاميليا ، وفى مشهد آخر تعبر هند عن حلمها بالذهاب إلى الاسكندرية ليكون ذلك بمثابة تمهيد لسفرها وكاميليا إلى هناك بالفعل . وإذا كان أى عمل درامى لابد أن يحتوى على صراع ، حيث أنه أساس فى الدراما ، ولأنه لابد أن نضع أيدينا على الصراع فى هذا الفيلم ، فإن المتأمل لاحداثه سيجد ان الصراع هنا ليس هو الصراع المحسوس التقليدى الذى له اطراف محددة ، بل إنه صراع من ذلك النوع الذى نشعر بوجوده طوال زمن احداث الفيلم ، وليس فى مرحلة معينة من النساء الدرامى . فنجد أن هند أو كاميليا هى طرف الصراع الأساسى والظروف المحيطه والمجتمع كله هى الطرف المقابل ، فهما يتصارعان مع كل الأشياء ومع العديد من الشخصيات بالاضافة إلى صراعهما الداخلى من ناحية أخرى ، فالصراع هنا ضد كل أنواع الاستغلال وشتى ألوان القهر ، ابتداء من استغلال الأخ لكاميليا والزال لهند إلى كل ما يتعرضان له طوال أحداث الفيلم .

وقد نجح مصطفى جمعه كاتب الحوار فى انتقاء الألفاظ والتعبيرات التى تناسب الشخصيات من حيث تكوينها فى المقام لأول ، ثم ملائمتها للبيئة التى تعيشها الشخصيات . فنجد مثلاً أن كاميليا تعبر عن حبها للحرية والانطلاق من البداية ، فتقول لهند «أصلى باحب عيشة الحرية على رأى عبد الوهاب» ، وتؤكد كاميليا هذا المعنى فى موضع آخر من الفيلم فى مناسبة زواج هند إذ تقول «ربنا يديها على حرية» ، ويعبر الحوار أيضاً عن تطلعات كاميليا فتقول «طول عمرى نفسى أسكن فى العالى» .

وتعبيراً عن حلم عيد بتحسن الأحوال نجده يردد طوال الفيلم «حاتروق وتحلى» ، وعندما يعجز عيد عن التعبير عن حرمانه فى الماضى يقول جملة بسيطة جدا وهى «أنا عمرى ما كنت صغير» وتكون تلك الجملة مفتاح شخصيته .

أما من ناحية الاخراج ، فقد حاول محمد خان ــ قدر استطاعته ــ الاستفادة من خصوصية اللغة السينمائية ، وبالذات من ناحية التكوين والزمن السينمائى واساليب الانتقال ووسائل الربط ، فنجده مثلاً وفى المشاهد الأولى ولحظة تقديمه للشخصيات . يعطى احساساً للمشاهد بعدم التواصل بين هند وخالها من ناحية وبين كاميليا وشقيقها سيد من ناحية أخرى ، ففى المشهد الذى يجمع هند وخالها نجده يلجأ إلى اسلوب القطع باستمرار بينهما دون أن يلتقيا فى لقطة واحدة مع جلوس الخال على سلم الخدامين وجلوسها هى داخل المطبخ ، كذلك نجد فى المشهد الذى يجمع كاميليا وأخيها سيد فى بداية الفيلم إن كلاً منهما فى جانب من الكادر دون أن يلتقيا ويفصل بينهما حائط . ويستعمل محمد خان شاشة التليفزيون كوسيلة انتقال من مشهد إلى مشهد آخر ، حيث ينتقل من المنزل الفاخر الذى تخدم فيه هند لحظة عرض أحد الأفلام (الزوجه الثانية لصلاح ابو سيف) ينتقل إلى المنزل المتواضع جداً الذى تعيش فيه كاميليا وهم يشاهدون نفس الفيلم ولعل محمد خان أراد ان يشير من خلال ذلك إلى أهمية ودور التليفزيون الذى دخل كل البيوت الفقيرة والغنية منها على حد السواء . ويستعمل محمد خان اسلوب الاقتصاد فى الزمن بشكل متميز لاختصار كثيراً من التفاصيل الغير مهمة فى أكثر من موضع فى الفيلم ،

اختصار عدة سنوات نجد كاميليا بعدها متزوجة دون الدخول فى تفاصيل ، ثم لقاء بين هند وكاميليا اتسم بالحرارة للتعبير عن مرور زمن طويل ، وبعد دخول عيد السجن فى المرة الأولى يحدث اختصار عدة شهور حيث تظهر هند وقد تضخمت بطنها وظهر عليها الحمل بشكل واضح . أيضاً بعد دخول عيد السجن فى المرة الثانية نجد الطفلة وقد كبرت عدة سنوات لنفهم من ذلك أن هناك سنوات قد مرت . وأخيراً يلجأ محمد خان إلى أسلوب مزج اللقطات فى الجزء الأخير من الفيلم للتعبير عن تتابع الزمن ومرور فترة غير قصيرة ، حيث نجد هند وقد عملت فى بوفيه أحد دور العرض السينمائى ، وكاميليا وهى تعمل مرة أخرى خادمة بعد عملها لفترة بائعة خضروات .

وقد استطاع محمد خان تقديم فيلماً نستطيع ان نقول أنه واقعى بالمعنى الصحيح للواقعى ، وقد استفاد إلى حد بعيد بالمكان وجعل منه عنصراً أساسياً ومهماً فى التعبير عن وجهة نظره ورؤيته للواقع ، بكل ما يصبح به المكان من تفاصيل قد تصدم

المشاهد ، ولكن الواقع هكذا ولابد أن يتم تقديمه هكذا بدون زيف أو تجميل ، وعلى الرغم من ذلك فإن محمد خان لا يقدم الواقع بالضبط ، ولكنه ينقله من الزاوية التي يريدها وبواقعية فنية وليست واقعيه فوتوغرافيا ، ومن خلال انطباعه هو ، أي أنه مزج الواقعية بالانطباعية .

ونأتي إلى عنصر التمثيل الذي هو بالتأكيد أحد العناصر المتميزة جداً في هذا الفيلم ، حيث استطاع محمد خان أن يوظفه توظيفاً خلاقاً في اطار الأسلوب الواقعي لدى اختاره للفيلم ككل ، ولا شك في ان دور محمد خان كمخرج لم يبدأ من لحظة ادارته للممثلين فقط ، وإنما دوره بدأ من لحظة اختيارهم ، وهو بداية اختيار جريء إلى حد بعيد ، فوجه نجلاء فتحي أساساً لا يتلائم مع القيام بدور خادمة ، ولكن الذي حدث أنه تم تطويعه للقيام بهذا الدور عن طريق الماكياج الملائم للشخصية والذي كان بعيداً عن البهرجة والمبالغة ، بالاضافة إلى الملابس التي كانت ترتديها وجمل الحوار المناسبة للشخصية وادارة محمد خان ، وأخيراً أداء نجلاء نفسه للشخصية ، حيث حافظت على اعطاء الاحساس العام للشخصية وايقاعها الأدائي والحركي والتلوين في الأداء حسب المواقف ورسم الشخصية وأبعادها بشكل عام . وكانت نجلاء فتحي جديرة بالجائزة التي حصلت عليها في مهرجان طشقند ، ولكن في نفس الوقت كانت عايدة رياض جديرة هي الأخرى بجائزة ، لأن أداءها لدور هند لا يقل جودة عن اداء نجلاء فتحي ، فقد استطاعت عايدة رياض توظيف ملامحها وامكانياتها الادائية ، توظيفاً ملائماً لتكوين الشخصية ذات الاحلام المتواضعة وانكسارها وكم الطفولة الهائل الذي يحتويها .

واتسم أداء أحمد زكي في دور عيد بالبساطة الشديدة والتلقائية في الأداء ، وقد بلغ من فرط حبه للشخصية واندماجه فيها أنه هو والشخصية اصبحا شيئاً واحداً ، وكان هذا راجعاً لمعايشته للشخصية وفهمه العميق لابعادها ، ويكفي أحمد زكي في هذا الدور أنه استطاع خلق نوعاً من التعاطف مع شخصية عيد أو على الأقل تأملها على الرغم من أنه لص .

وبفضل الاختيار الواعي والادارة الجيدة ، استطاع محمد خان النهوض بالأدوار الثانية أو المساعدة ، وجعلها تقف جنباً إلى جنب مع الأدوار الرئيسية ، وبالذات عثمان عبد المنعم في دور عثمان الزوج الثاني لكاميليا ، حيث أداه بشكل متقن جداً ، لدرجة أن المرء يحسبه بالفعل مقاول أنفار ، وقد ساعده على ذلك نبرات صوته الأجش وتكوينه الجسماني ، كذلك أدى كل من محمد كامل وحسن العدل دوريهما بشكل جيد ومقنع .

وإذا كان محمد خان استطاع تقديم هذا الفيلم بأسلوب واقعي شكلاً ومضموناً ، فقد كان عليه التعاون مع مهندس ديكور يجيد التعامل مع الواقع ، وهذا ما حدث بالفعل حيث تعاون هذه المرة مع انس ابو سيف الذي يجيد تجسيد الواقع في ديكوراته وبالذات التي تعبر عن واقع الطبقات المتوسطة والفقيرة .

والمتأمل لديكور فيلم (احلام هند وكاميليا) سيلاحظ أنه ملائم تماماً لبيئة الشخصيات ومستواها الاجتماعي والاقتصادي ، ليس من حيث البناء العام للديكور فقط ولكن من حيث التفاصيل داخله والذي قد ظنه البعض من فرط اتقانه أنه ليس ديكوراً ، وهذه قمة النجاح لأي مهندس ديكور .

محمد خان من المخرجين الذين يجيدون التعامل مع الشارع والاماكن الحقيقية ، بعيداً عن البلاتوهات ، وقد جاء هذا الفيلم ليؤكد من جديد هذه المقدرة ، حيث صور معظمه في الشوارع وأماكن الاحداث الحقيقية ، ومن هنا كانت مهمة محسن نصر مدير التصوير شاقة ، ولكنه أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه مدير تصوير على مستوى متميز ، ليس فقط في التصوير الخارجي ولكن أيضاً في التصوير الداخلي ، وقد كان واضحاً التفاهم التام بين نادية وشكري كمونتيرة وبين محمد خان كمخرج في المحافظة على الايقاع العام للفيلم والايقاع اخل المشاهد ، وقد تميزت ناديه شكري بشكل واضح في الجزء الأخير من الفيلم والتي لجأت فيه إلى استخدام المزج بطريقة كلاسيكية ولكنها كانت جيدة .

وعلى الرغم من تلك الصورة الواقعية التي قدمها محمد خان في هذا الفيلم ، والتي قد يعدُّها البعض صورة قاتمة لا يجب تقديمها ، ويعدُّها البعض الآخر صورة حقيقية ويؤيد تقديمها ، لكن الشيء الذي يصعب الاختلاف عليه ، هو أننا أمام عمل فني راق بكل المقاييس ، توافر له مجموعة متفاهمه من الفنانين والفنيين ساهمت في ظهوره بهذا المستوى المتميز ، كان وراءها منتج الفيلم حسين القلا ، الذي أنتج للسينما المصرية العديد من الافلام ذات المستوى الجيد . ومن المؤكد أنه لو كان هناك خمسة منتجين مثل حسين القلا لكان للسينما المصرية شأن آخر ◆



رسالة الأردن

مؤتمر النقد الأدبى الثانى

تقديم د . سعد أبو الرضا

٨٤ ● القاهرة ● العدد ٨٧ ● ٤ صفر ١٤٠٩ هـ ● ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م ●

فى الفترة من ١٠ — ١٣ يوليو تموز سنة ١٩٨٨ انعقد فى جامعة اليرموك بمدينة إربد بالأردن مؤتمر النقد الثانى ، تحت رعاية الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد وزير التعليم العالى ، الذى افتتح المؤتمر بكلمة حيا فيها المشاركين ، وتمنى لمؤتمرهم النجاح ، وأشار إلى ما تواجهه الدراسات الفدية الحديثة من تطرف أحيانا حتى لتعجز الكلمة المعبة عن الإبانة والإيضاح ، مما لفت الأنظار إلى الاهتمام بمعالجة التراث فى ضوء المتغيرات برفق وأناة ، وأن تعرب مصطلحات النقد غحى تكون مستساغة للذوق العربى ، وهذا يتطلب تعريب نظريات النقد نفسها .

قدم للمؤتمر أربة وثلاثون بحثا لأعضاء هئة التدريس بمختلف الجامعات العربية ، اشترك منهم فى المناقشة واحد وثلاثون باحثا ، واعتذر ثلاثة أعضاء لظروف خاصة .

وقد اتجهت البحوث المقدمة وجهتين واضحتين أولاهما نحو الأسلوبيات ، والثانية حول اللسانيات ، وفى ضوء ذلك نوقشت المفهومات التى توضح هذين المنهجين ، وملامحها التى أصبحت لصيقة بمقومات الحداثة فى عصرنا ، وأبرز المشاركون الجهود العربية فى هذا المجال ، كما حاول بعضهم تقديم نماذج تطبيقية لتحليل بعض النصوص القديمة أو الحديثة من خلال هاتين الوجهتين ، وعرض بعض الملامح التراثية التى تتجلى فيها المناحى الأسلوبية واللسانية ، كما قدمت وجهات نظر فى تطوير البلاغة العربية من خلال ذلك .

من أهم قضايا المؤتمر الفكرية :

وقد كشفت هذه البحوث الغقدمة ، وما دارحولها من مناقشات خلال أيام المؤتمر واللقاءات الجانبية بين المشاركين عن تطور فى أساليب تفكيرنا بتوجهها للأخذ بأسباب البحث الموضوعية ، وجدية معالجة قضايا الأدب والنقد واللغة بصورة تبشر بنتائج طيبة لتطوير واقعنا الفكرى والحضارى ،

ويمكن أن نوضح ذلك من خلال مناقشة بحثين من البحوث المقدمة ، أما البحث الأول فهو : بين اللغويات والنقد الأدبى للدكتور عبد النبى صطيف من جامعة دمشق ، ويتألف هذا البحث من قسمين أولهما نظرى ، والثانى تطبيقى ، وقد حاول المؤلف فى القسم النظرى الذى يعتبر مهادا للقسم التطبيقى أن يرصد « ظاهرة الاهتمام بالاستخدامات الأدبية للغة » التى أصبحت معلما من معالم التفكير المعاصر ، نتيجة تطور حقل معرفى جديد هو اللغويات التى نضجت نسبيا ، وأصبح توظيفها فى الممارسات النقدية أمرا جليا فيما يسمى بتحليل الخطاب أو الانشاء discourse analysis ، وقد استشهد على ذلك بجهود باحث انجليزى هو روجر فاولر ؛ من أبرز النقاد اللغويين الانجليز المعاصرين .

ثم أشار إلى أن ظاهرة اللغوى الناقد لا يكاد يخلو منها عصر من العصور أو ثقافة من الثقافات ، وذكر أسماء بعض الأعلام العرب والأجانب فى هذا المجال ، ليؤكد الاتصال الوثيق بين اللغويات والنقد .

بل إن هذه الصلة لتزداد تأكدا بالنظر إلى أن النصوص الأدبية هى مجال اهتمام الناقد ، وهى فى الوقت نفسه أهم مجالات اهتمام اللغوى ، حيث يستطيع أن يرصد من خلالها كثيرا من التطورات اللغوية فى وجوهها المعجمية والصوتية والفونولوجية والصرفية والنحوية والدلالية .

وقد ازداد هذا الاتصال حديثا ، بما حققته العلوم اللغوية من تطور أصبح نموذجا ، تحرص العلوم الإنسانية والإجتماعية على استلهامه ، بل إن العلوم البحتة والطبيعية أصبحت تتطلع إلى هذا الاستلهام كما يرى صاحب البحث .

ويعول الباحث على هذا النموذج اللغوى ، مستشهدا بموقف كلود ليفى اشتراوس من الانثربولوجيا البنيوية فى العلوم الاجتماعية ، كما ن نقاد الأدب يحاولون استلهام هذا النموذج لأن مجال

فعاليتهم وهو الأدب قوامه اللغة ، طالما أن دراسات هؤلاء النقاد تنصب على لغة الأدب ، وليس على شيء خارجها .

بل إن الاهتمام بهذا النموذج اللغوى يوحد بين رومان جاكبسون وفردينانـد دوسوسير فى توجه أولهما إلى نظرية الأدب الداخلية أو الشعرية ، ومحاولة ثانيهما إقامة علم العلامات ، وقد كان لهذين العالمين أثر كبير فى حقول المعرفة المعاصرة عن طريق استلهام هذا النموذج اللغوى .

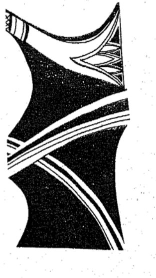
ثم يشير الباحث مرة أخرى إلى أن من أهم ما يوثق الاتصال بين اللغويات والنقد الأدبى توحد المادة المدروسة ، وأداة هذه الدراسة ، وغاية الدراسة ، فالمادة المدروسة بالنسبة لهما هى اللغة أو النصوص ، وذلك بهدف الوصول إلى النظام الذى يحكم هذه النصوص وإنتاجها ، أما توحد أداة الدراسة فيتضح فى أن كلا منهما يوظف لغة تحكمها مفهومات واصطلاحات ، وبصفة عامة نظام علامات ربما كان « أكثر تعقيداً من نظام العلامات الذي يحكم مادته وهى اللغة « وأخيراً فإن غاية كل من اللغوى والناقد الوصول إلى النظام الكلى الداخلى ، الذى يحكم المادة المدروسة ، وذلك عن طريق تناول الإنشاءات أو الخطاب بالدرس التحليلى الوصفى ، أو التاريخى ، فكلا المجالين قول على قول أو إنشاء عن إنشاء » ، وإذا كان هذا هو المهاد النظرى للبحث فهناك بعض الملاحظات عليه منها :ــ

أولا : برغم أن الاهتمام بنتائج العلوم اللغوية ، ومحاولة توظيفها فى الممارسات النقدية ظاهرة صحية ، يناط بها تطور النقد الأدبى ، لكن العمل الأدبى ومعالجته يتجاوز الجوانب اللغوية إلى مكوناته الأيديولوجية والاجتماعية والنفسية ، وغيرها مما يسهم فى بناء هذا العمل ، فالنص تركيبة معقدة ، بحاجة إلى تعدد وسائل المعالجة وتنوعها للكشف عن أبعاد وعلاقات بنيته ، ويظل المدخل اللغوى من أهم المداخل إليه .

ثانيا : فكرة استلهام النموذج اللغوى ، برغم ما فيها من صواب ، لكن الباحث لم يحدد معالم هذا النموذج الذى يمكن أن يستلهم ، وتتجلى فاعليته فى المعالجة النقدية للنصوص الأدبية .

ثالثا : ومع أن النصوص الأدبية من الثراء بحيث تصبح هى مجال فاعلية كل من اللغوى والناقد لكن التوحيد بين هاتين الفاعليتين يخلط بين اهتماماتها المنوطة بالنصوص ، إذ يحرص اللغوى على تتبع ودراسة الظواهر المعجمية والصوتية والفونولوجية والنحوية والدلالية ، وغيرها ، بينما يولى الناقد اهتمامه لبعض هذه الجوانب فقط ، بغية تفسير النص والكشف عن بنيته الفنية وعلاقته بمنشئه ومتلقيه وصولا إلى خصائصه النوعية ، وغير ذلك من التوجهات التى تحددها المذاهب والاتجاهات الأدبية المختلفة .

وبرغم ذلك نؤكد على أهمية الأسلوبيات اللسانية فى معالجة النصوص والممارسات النقدية لها .



وفى القسم الثانى الباحث حاول إبراز بعض وجوه استلهام النموذج اللغوى فى الدراسات النقدية بإيجاز ، وأخذ يؤكد على شمولية هذا المنزع للدراسات النقدية فى العالم ، مشيرا إلى كثيرمن التجارب الأجنبية والعربية قديما وحديثا ، وهو اتجاه يتميز بالإطلاق والعموم غير المبين ، إذ أن مثل هذه التجارب الجديدة بحاجة إلى التفصيل لا إلى التعميم ، وبسط النموذج ، لا حصر التجارب ، وقد أشار إلى مستويات استلهام النموذج اللغوى فى النقد الأدبى « كليا أو جزئيا ، أو توظيف مفهومات لغوية استقصائيا أو مجازيا فى مقاربة العمل الأدبى ، أو الإفادة من المصطلح اللغوى فى وصف مستويات العمل الأدبى » .

الوجه الأول من وجوه استلهام النموذج اللغوى :ـ

إذا كان الأدب نشاطا لغويا ضمن البنية الاجتماعية ، فهو مثل أشكال الانشاءات اللغوية الأخرى قابل للدراسة اللغوية ، لكنه يتميز عنها بوظائف أخرى لعل من أهمها الوظيفة الجمالية ، ولذلك فقد أشار الباحث إلى « أن النظام اللغوى لا يمكن أن يفسر أدبية الأدب ، من هنا فقد توجه بعض النقاد فى استلهام النموذج اللغوى فى مجال النقد الأدبى إلى محاولة استخلاص نظام يحكم إنتاج الانشاء الأدبى ، وهوما يمكن أن يسمى بالنظام الأدبى ، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن استلهام النموذج اللغوى فقط قد لا يستوعب تفسير العمل الأدبى والكشف عن أبعاده وجلاء خصائصه النوعية .

ويمكن التوصل إلى هذا النظام الأدبى بفحص الإنشاءات أو الخطاب الأدبى على المستوى الفردى أو الجماعى الآنى والتاريخى ، بغية تحديد الأنظمة والقواعد التى تيسر الأداء اللغوى وتجعله ممكنا ، وهنا لابد من استغراق جملة من الإنشاءات ، بحيث تحقق للنظام المستخلص قدرا من المعقولية والانضباط .

وقد ضرب الباحث مثلا سريعا بالإشارة إلى أن فحص انتاج زكريا تامر القصص مثلا يؤدى بنا إلى اكتشاف النظام الأدبى الذى يمكن أن يحكم انتاجه فى القصة القصيرة ، وأن دراسة جميع ما أنتجه كتاب القصة فى بلد ما على هذا النحو الشمولى يفض بنا إلى الوصول إلى هذا النظام على مستوى هذا البلد ، وبنفس الطريقة يمكن أن يتم ذلك على مستوى لغة ما من اللغات .

ونستطيع دراسة أجناس الأدب الأخرى باستيعاب فحص النتاج الممثل لها ، وصولا إلى النظام الأدبى الذى يحكمها .

وفى مثل هذه المحاولات يتكامل الآنى مع التطورى التاريخى لتشكيل معالم النظام الأدبى الحاكم لجنس أدبى ، أو نتاج أديب

مـا ، خلال استلهـام النموذج اللغـوى فى تحليل الانشاءات الأدبية ، ومهمة الناقد فى هـذه الحال تتجاوز تفسـير النصـوص إلى تحديد معالم النظام الحاكم لهذه النصـوص إرسالا واستقبالا ، أو ما يسمى « بنظريـة الأدب الداخلية » ، أو فنه .

وبرغم هذا المزج فى استلهام النمـوذج اللغوى فى العملية النقدية ، إلا أن الباحث يعود إلى المفاضلة بينهما عندما ما يقرر : « أن الشعـرية أو فن الشعـر تماثـل فى النموذج اللغوى النظام اللغوى ، والأدب عامة يماثل المتن اللغـوى ، والانشـاء الأدبى الفـردى الذى هو الأعمـال الأدبية يمـاثل الأشكـال المختلفة للممارسة اللغوية وهكذا » .

واذا كان ما سبق يمثل « استلهاما كليا » للنموذج اللغوى ، فقد أشار الباحث إلى أن باستطاعة الناقد « الاستلهام الجزئى » لهذا النمـوذج ، فيستـوحى مستـوى معينـا من مستـويـاتـه ، أو نسقـا أو عـلاقـة من علاقاتـه » ، مما يعينـه على مقـاربة النص الأدبى ، وقد ضرب مثلا باستيحاء الجملة نحويا وأثرها فى مقاربة النص ، صادرا فى ذلك عن تجربـة عبر القـاهر الجرجانى فى « النظم » عندما اتخذ من النحـو وعلاقـاته أسـاسا لمعـالجـة النصـوص كـما وضـح فى « دلائـل الاعجاز » وهـذا المـوقف يؤكـد الإمكانات التى تزخر بها علوم اللغة كشفا عن أبعاد النص ، وفى الوقت نفسه يشير إلى ما يتضمنه التراث من محاولات جادة فى هذا الصدد ، حبذا لـو استثمرنـاها فى معـالجة النصوص ، وليتم التواصل الحضارى بين الأجيال .

وأما الوجـه الثانى من وجـوه استلهام النمـوذج اللغوى ، فيتمثـل فى استخـدام المصطلح اللغوى فى توصيف أدبية الأدب ، « وتفسير جمالية وجه من وجوهه » ، لا سيما وقـد حقق هـذا المصـطلح ـ فى نـظر الباحث ـ قدرا من الدقة والتـطور بحيث يقترب النقد بتوظيفه له من الفهم العلمى السليم ، إذ يصبـح معرفـة منظمـة دقيقـة وواضحة عن الأدب ، وذلك عندما يدرس الناقد المستويات التالية فى النص الأدب : المستـوى المعجمى ـ المستوى الصـوتى والمستـوى ـ الفـونـولـوجى ـ المستـوى الصـرفى ـ المستـوى الـدلالى ـ المستوى النحوى ـ المستوى السياقى .



أما الوجه الثالث الذى يدعو إليه الباحث فهـو الإفادة من مفهـومات علوم اللغـة فى مقاربة النصوص ، وما أكثر هذه المفهومات مثل : البنية السطحية ـ البنيـة العميقة ـ الدال والمدلول ـ المحور الشاقولى ـ المحور الأفقى ـ النظام اللغوى . . الخ .

والباحث بما سبق يشير إلى رصيد ضخم فى حقـل معـرفى متـطور ، ذى فـاعليـات متعـددة ، يعـوزهـا النمـوذج التـطبيقى الكاشف عن كيفية توظيفها وجلاء إيجابياتها فى معـالجة النصـوص المختلفـة ، بـرؤيـة واضحة ، وفهم واع سليم لعلوم اللغة .

وينتهى الباحث إلى نظرة سوية فى هذا المجـال عمادهـا حرصـه على هـوية النقـد الأدبى ، وأن ينفتـح ليستفيد من النتـائـج الدقيقة المتطورة لعلوم اللغة ، وفى رأينا أن هذا هو الموقف الأمثل فى مـواجهـة حيـاتنا ومتغيراتها .

المتغيرات والتراث :ـ

والبحث الثانى للدكتور رجـاء عيد من جـامعـة بنهـا ـ تحت عنـوان « مفهـوم الأسلوب » ومـلامـح البحث الأسلوبى فى التراث البلاغى والنقدى » ، وهو يسير فى نفس الاتجـاه العام لبحـوث المؤتمر ، وإذا كان البحث الذى أشرنا إليه سابقا يرتكـز على المستجدات ويناقش ملامح النضج فى علوم اللغة وتطورها لاستثمارها فى معالجة النصوص ، فإن هذا البحث الثانى يـرتكز على التراث راصدا مواطن التقائه مع هذه

المتغيرات ، لا سيما فى علم الأسلوب ، وقد يولى التطور التاريخى لفكرة الاسلوب بصفة عامة شيئا من اهتمامـه ، لأن مفهوم علم الأسلوب يختلف دون شـك عن كثـير من المفهومات المبتسرة التى تلقانا فى تراثنا ، وقد ركـز الباحث دراستـه على مبـدأ الاختيـار والانحـراف ، وهما من أهم مبـادىء علم الأسلوب .

وقد بدأ د. رجاء عيد بحثه بالإشارة إلى اقتران فكرة الأسلوب بصفة عامة بالبلاغة قـديما ، وتجسـدت فى إرشـادات لتـوجيـه الأدبـاء ، وهكذا اتصـل الاسلوب بفنون الأدب ، من خلال هذا المـوقف الإشادى التوجيهى .

لكن هذه الوظيفة الإشادية للبلاغـة قد اختفت اليـوم بتـوجـه الـدرس الأدبى إلى فحص النصـوص واستكنـاه عـلاقـاتهـا ، وتأكدت فاعلية الأديب فيما ينتج بالتحرر من كل ما يقيد إنتاجه إرسالا واستقبالا .

وخلال تتبع تطور فكرة الأسلوب يولى البـاحث اهتمامـا لرصـد العـلاقـات بـين الحقلين المعرفيين اللذين أشار إليهما البحث السـابق ، عندمـا يقـرر أن فحص النص يشكـل تماثـلا بين الـدراسات النقـديـة ، والـدراسـات اللغـويـة ، وغـير ذلـك من العلاقات التى تجرد البحث السابق لتكشف عنها .

ثم يستمـر فى تتبع مفهـوم الأسلوب ، مثبتا فكرة معاصره ، وما يمكن أن يؤديها من التراث ، ومن هنا عرض لفكرة « التفـرقة بين المضمون والأسلوب » قديما وحـديثا ، حتى تشكلت النظرية التى تجعل « اللغة هى ثيـاب الفكرة » والأسلوب أو البـلاغة هـو التفصيـل المعين لتلك الثيـاب » ، ويرتبط بـذلك اعتبـار هذا الأسلوب أمـرا متصلا بـطبيعة المؤلف نفسـه ، لكن الدراسـات الحـديثة رفضت هـذا الفصل ، واعتبـرت العمل الأدبى وحده عضوية لا يمكن فصل أجزائه .

وبـرغم محاولـة البـاحث تتبع الفكـرة تاريخيا ، لكن الحسى التاريخى غير واضح ، وقد يفتقد فى بعض الأحيان .

وأورد عـديدا من المفهـومات المختلفـة للأسلوب مؤكدا أنها لا تتقاطع ولا تتدابر ، وأنه بالإمكان الإفادة منها ، لكنه لم يوضح

كيفية ما أشار إليه من عدم التدابر أو الإفادة ، خلال عرضه لهذه المفهومات .

كما أبرز مفهوم ابن خلدون ، وحازم القرطاجنى محاولا التقاط بعض النظرات الحديثة فى معالجتها لهذه القضية .

ثم أخذ يوضح بعض « محاور » الأسلوب ، مبينا أنه حدث ، وناقش العلاقة بين الاختيار والأداء فى الاتصال اللغوى ، وهل تتحد الأفكار وتختلف الأساليب أم أن تغيير الشكل قرين بتغير الأداء ؟ وانتهى إلى أن « الحدث فى علم دراسة الأسلوب ، يتميز بطابع لغوى ، وطابع نفسى ، وطابع اجتماعى فى الوقت نفسه » ، وذلك ليبين تأثر الأسلوب بمبدعه ومتلقيهوالظروف والملابسات والبيئة التى ينتج فيها ، وهو بذلك يسترشد بمقولة « مقتضى الحال » فى البلاغة العربية متتبعا نفس منهجه فى لمح مقولة حديثة ، وربطها بنظيرها التراثى ، ومن هنا فقد أشار إلى مواقف الجاحظ وابن طباطبا والعسكرى وغيرهم فى هذاالمجال ، ومن الطريف حقا تأكيد الباحث على أن خصائص الأساليب فى تباينها تتطلب فهما لعلاقة اللغة بالأداء ، ومن هنا يقرر أن كلا من اللغوى والناقد يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها فى مجال دراسته ، مما يتيح تجسيد رؤية متكاملة فى نطاق الدراسة الأسلوبية ، وهذه وجهة سديدة لإثراء دراساتنا بمحاولة تحقيق قدر من الشمول والتكامل والاستيعاب لها .

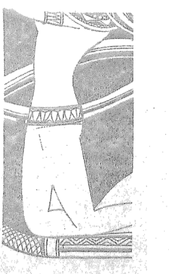
وإذا كان الناقد يولى اهتماما لجانب ما دون الجوانب الأخرى فى النص فإن اللغوى ، يستطيع أن يتقدم من خلال فحص اللغة بإضاءات« تؤدى خدمة جليلة لهذا الناقد ، لأن السمات الخاصة بالعمل الأدبى أساسها اللغة » .

ويضرب الباحث مثلا بإشارة موجزة إلى أثر دراسة المستويات اللغوية للنص ، كالمستوى الصوتى والدلالى ، والنسق ، وهنا أيضا يستشهد ببعض مقولات للجاحظ ، استمرارا لمنهجه فى هذا البحث ، لكن هذه الإشارات يعوزها البسط الكاشف المبين عن كيفية الاستفادة من هذه المستويات ، وهى نفس الملاحظة التى لاحظناها على البحث السابق . بل على كثير من مثل هذه الدراسات .

ومن اللافت للنظر أن الباحث يقرن بين الانحراف والتفرد مجردا توظيف الثوابت من كل قيمة فنية ، إذ يبين « أن الأسلوب المعطى يكتسب فعالية تكسر سكونية البناء النحوى فى نسقه المتسم بجهامة ثباته ، ورتابة نظامه ! ولذلك فإن التركيب اللغوى فى أدائه الفنى قد ينحرف عن النمط التقليدث بأن يتضمن بعض الملامح التى ينفرد بها عما سواه » ، مع أن براعة المبدع تستطيع أن تشكل من الثوابت ومن الانحرافات أو المتغيرات معا ما يبين عن مقدرة وتفرد ، وقد برهنت على ذلك المعالجاص النقدية للنصوص قديما وحديثا .

واستكمالا لتوصيف مفهوم الانحراف ، ينفى عنه هذا البحث كونه رخصة شعرية ، لأنه ــ كما يرى علماء الأسلوب ــ « نتاج براعة فى استخدام المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفهاالذكى للإمكانات الكامنة فى اللغة » بأن « تعدل الكلمات من دلالات بعضها ، فتتجاوز حدودها المعجمية مثلا ، أو تتضام العلاقات الداخلية المستكنة فى تركيبات الألفاظ نفسها » ، وهكذا .

وإذا كانت تلك وجهة الأسلوبيين ، فإن الباحث يشيد بموقف ابن جنى ، ويستشهد له بنص ، يسمى فيه مثل هذا الانحراف « بالشجاعة فى اللغة » ويتضمن الإشارة إلى الحذف والزيادات والتقديم والتأخير ، والحمل على المعنى ، لكن ابن جنى يلج إلى هذه القضية من باب الضرورات أيضا ، مما كان يتطلب من الباحث توضيح الفارق بين الضرورة والانحراف .



ورصد هذا الانحراف نظر الأسلوبيين منوط بفحص « تركيب الأداء ، ونظام الترتيب اللغوى للجمل ، ومدى التسلسل والتابع ، وما يؤدى إليه ذلك من معطيات جمالية ودلالات وجدانية . . » ، وهنا يناقش الباحث مقولات للسكاكى والزمخشرى وابن الأثير ، وإن كان الأخير يخالف سابقيه فى بعض النظرات ، ويتضح موقف الجميع من معالجتهم لقضية الالتفات فى البلاغة ، بالانتقال من أسلوب إلى أسلوب ، أو من ضمائر الخطاب إلى الغيبة ونحو ذلك ، مما يجلى الخصائص النوعية للتراكيب لا سيما الانحراف كظاهرة أسلوبية .

أما الظاهرة الأسلوبية الأخرى التى يناقشهاهذا البحث فهى « مبدأ الاختيار والانتقاء » لماذا يختار الأديب جملة عن جملة ، أو تركيبا عن آخر ؟ ومما يسهم فى توجيه المبدع إلى ذلك عوامل منها « الموضوع والأسلوب والسلوك الاجتماعى » وبرغم أنها عوامل خارجة عن نطاق اللغة ، لكنها أساسية بالنسبة للتنظيم البنائى للثقافة التى تستخدم هذه اللغة ، ومثل هذه العمليات الفكرية البنائية قد أشار إليها السلف ؛ فأبو هلال العسكرى مثلا يتحدث عن اختيار الألفاظ وإبدال بعضها من بعض ، كما يتحدث عن حسن الرصف ، وابن سنان الخفاجى فى كتابه سر الفصاحة يتحدث عن أن تفسير النص إنما يقع فى غموض المعنى من جهة التركيب لا من جهة الألفاظ ، وذلك المعنى إنما يقوم على الاختيار والانتقاء لمكوناته اللغوية ، وكذلك قد أشار عبد القاهر الجرجانى إلى العلاقة بين الدلالات وبين مكوناتها المفردة ، ويرى أن القيمة لا تكون إلا بأن يؤتى المعنى من الجهة التى هى أصح لتأتيه ، ويختار له اللفظ الذى هو أخص به وأكتشف عنه ، وأتم له . . . . » وبذلك يتفاضل الأداء بناء على الاختيار والانتقاء .

ويختتم الباحث دراسته بتأكيد مقولة جون مدلتون فى أن الأسلوب : « هو خصوصية شخصية فى التعبير . . . . . . ومحك تفرده هو الإحساس بحتميته . . ، والتعرف على عناصره وتسلسلها عن طريق التخمين » ، كما يقرن ذلك بمقولة الأسلوب هو الرجل ، ويذكر كلاما للجاحظ فى هذا المجال .

ولا يفوت الكاتب أن يشير إلى موقف عبد العزيز الجرجاني وهو يوضح أثر اختلاف الطبائع والبيئات والظروف والجو الحضاري في تباين الأساليب ، قارنا ذلك بملاحظات لابن سلام في طبقاته .

ولا يفوت الكاتب أن يشير إلى موقف عبد العزيز الجرجاني وهو يوضح أثر اختلاف الطبائع والبيئات والظروف والجو الحضاري في تباين الأساليب ، قارنا ذلك بملاحظات لابن سلام في طبقاته .

وأيا ما كانت نتائج هذا البحث وأمثاله ، فلا ينكر أحد أهمية التراث وثراء ، ولكننا بحاجة إلى تحديث وسائلنا في الكشف عنه ، وتحديث معالجاتنا له ، بحيث نتجاوز فكرة استيعابه لكل شيء ، إلى الحرص على إيجابية تفاعله مع الحداثة ونظرياتها ، بما يسمح له بأداء دوره الحضاري في التأصيل لفكرنا المعاصر ، وهي محاولة يجب أن تتجاوز التقاط فكرة هنا بنظيرتها هناك ، ليحدث هذا اللقاء الفاعل الإيجابي الذي يعتمد التخطيط والدرس والعكوف على المتغيرات وعلى التراث للخروج بتشكيل جديد يتدفق حيوية وأصالة ، يجليها توظيف هذا التشكيل في معالجة مختلف النصوص الأدبية مهما كانت أجناسها الفنية ، وهو ما نشعر بحاجة حياتنا الأدبية إليه اليوم .

وتلك من أهم النتائج التي يمكن أن نظفر بها من قراءة البحوث التي قدمت لهذا المؤتمر ، والتي تشكل أهم نتائجه ، بل أهم ما حرص عليه منظمو المؤتمر ومفتتحوه ، وهي في الوقت نفسه دعامة هامة حبذا لو وضعناها أمام نظرنا ونحن نتعامل مع قضايانا المصيرية الفكرية الحضارية ◆

البحوث التي قدمت إلى الندوة

١ - د . أحمد مطلوب	الأسلوبية إلى أين ؟
٢ - د . محمود الجابر	الأسلوبية منهجا نقديا .
٣ - د . فؤاد المرعى	الأسلوبية حوار في النظرية والتطبيق .
٤ - د . رمضان عبد التواب	التراث العربي ومناهج المحدثين في الدرس اللغوي .
٥ - د . سمير ستيتيه	البراجماتيه اللغوية في تحليل النصوص ونقدها .
٦ - د . بكرى محمد الحاج	التراث وجذور الألسنية .
٧ - د . علوى الهاشمى	الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة .
٨ - د . حسين البنا	مستويات في روايتين ليوسف أدريس .
٩ - د . عبد الفتاح نافع	ظاهرة الاغتراب في شعر طرفه ، دراسة في دلالات اللغة وإيحاءاتها .
١٠ - د . فائق مصطفى	الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة .
١١ - د . الحبيب العوادى	تجربة إبن زيدون العاطفية مع ولاده من خلال شعره الغزلي ، مقاربة أسلوبية بنيوية .
١٢ - د . عبد الكريم حسن	لغة في « زهرة الكيمياء » بين تحولات المعنى ومعنى التحولات .
١٣ - د . أحمد الزعبى	سلطة الأسلوب .
١٤ - د . محمد خضر عريف	أسس التحليل اللسانى للخطاب العربي .
١٥ - د . سلمان القضاة	الحال فضلة في أسلوب اللغة العربية .
١٦ - د . أحمد محمد قدور	مناقشة في أسس اللسانيات وتطبيقاتها .
١٧ - د . محمد رجاء عيد	مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدى .
١٨ - د . هند حسين طه	نظرات في الظواهر والمقاييس الأسلوبية في مؤلفات النقد العربي القديم .
١٩ - د . حسن قرعاوى	الأسلوبية في التراث البلاغي والنقدى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى .
٢٠ - د . طه عبد البر	معالم الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة واتجاهاتها .
٢١ - د . موسى الرباعى	التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية .
٢٢ - د . عيسى العاكوب	نحو درس أسلوبي لبعض نصوص الشعر العربي .
٢٣ - د . سعد أبو الرضا	الحداثة والتراث ، مدخل لدراسة البلاغة العربية (علم المعانى)
٢٤ - د . ماهر مهدى هلال	الجرس مكونا دلاليا .
٢٥ - د . أحمد يوسف العلى	بناء النص في الفكر النقدى الأشعرى .
٢٦ - د . تركى المغيض	جماليات المكان في شعر عرار ، دراسة أسلوبية
٢٧ - د . خلف الخريشة	الألسنية والإيقاع الشعرى .
٢٨ - د . عبد النبى اصطيف	بين اللغويات والنقد الأدبي ، مقدمة نحو نقد لغوى .
٢٩ - د . فيصل صفا	في بنية وأسلوب ما يدعى بالجملة الأسمية في اللغة العربية .
٣٠ - د . بلواهم محمد	مفهوم الأسلوبية من خلال ثلاثة نماذج من النقد المصرى المعاصر .
٣١ - د . عادل أبو عمشه	المكان ودلالاته في أدب غسان كنفاني .
٣٢ - د . مصطفى حسين	دراسة أسلوبية في شعر أبي الطيب المتنبى .
٣٣ - د . صبرى حمادى	الوحدات الوظيفية لمنهج بروب في نهاية العراقية .
٣٤ - د . محمد زغلول سلام	عمود المعانى

مارسيل بروست
رائد الرواية الفرنسية المعاصرة

بقلم : ج.ى تادية
ترجمة : مديحة محمد السيد

مارسيل بروست فى سطور

ولد مارسيل بروست بضاحية « اوتيل » بباريس فى العاشر من شهر يوليو عام ١٨٧١ ، وهو نجل أستاذ بكلية الطب يدعى « ادريان بروست » من زوجته « جان فيل » . وعندما بلغ بروست عامه العاشر تعرض لأول أزمة ربو . وقد تأثر بروست من إصابته بالربو وانعكس ذلك على دراسته بمدرسة ليسيه كوندورسيه حيث كان كثير الغياب .

كان مارسيل بروست شغوفا بسماع الموسيقا . ومن أبرز الموسيقيين الذين أحبهم : « موزارت » و« جونو » . وكان بروست مولعا بقراءة « باريى » و« رينان » و« لوكونت دوليل » و« لوتى » . ولقد تعرف بروست إلى « مارى دوبينارداكى » التى استلهم فيها شخصية « جيلبرت سوان » . كما ارتبط بغاينه استلهم فيها هى الأخرى إحدى شخصياته « أوديت سوان » .

وفى عام ١٨٨٩ حصل بروست على شهادة إتمام دراسته الثانوية ــ القسم الأدبى ، ثم التحق بالجيش لتأدية الخدمة العسكرية لمدة عام . وبعد انتهائه فى الرابع عشر من شهر نوفمبر ١٨٨٠ التحق بكلية الحقوق بجامعة باريس وبالمدرسة الحرة للعلوم السياسية . وفى تلك الفترة التقى مع « مورباسان » فى صالون « مدام استراوس » والتى ستظل دائما كاتمة أسراره وصديقته المقربة .

فى عام ١٨٩٢ أصدر بروست بمعاونة أصدقائه مجلة « لوبانكيه » التى نشر فيها عددا من المقالات فى النقد الأدبى وعددا آخر من المقالات العامة . كما حرص بروست على تنمية علاقاته الاجتماعية بشخصيات المجتمع .

وفى العام التالى ١٨٩٣ حصل على ليسانس الحقوق وفى عام ١٨٩٥ نجح فى الحصول على ليسانس الآداب ــ قسم الفلسفة . وفى الخامس عشر من شهر يوليو ١٨٨٦ نشر بروست مقالا بعنوان « ضد الظلام » فى المجلة « البيضاء » ، أعرب فيه عن تباعده عن الرمزية وعن « مالارميه » .

وفى عام ١٩٠٠ قدم بروست استقالته من عمله كموظف بالمكتبة العامة . وفى الخامس والعشرين من شهر فبراير من عام ١٩٠٣ نشرت له جريدة الفيجارو أول مقالة من سلسلة مقالات عن أخبار الصالونات الأدبية . وفى السادس والعشرين من سبتمبر فى عام ١٩٠٥ توفيت والدته وكانت فى السادسة والخمسين من عمرها . كتب بروست يقول بهذه المناسبة « لقد فقدت حياتى هدفها الوحيد وحلاوتها الوحيدة وحبها الوحيد وعزاءها الوحيد . وأدخل بروست أثر ذلك إلى إحدى المصحات النفسية ليعالج من حالة اكتئاب حاد ألمت به .

يمثل عام ١٩٠٨ تاريخا هاما بالنسبة لعمل بروست الأدبى حيث بدأ فيه كتابة أهم مؤلفاته . فقد كتب فى شهر يناير ٧٥ صفحة كان من المقرر تحويلها إلى رواية . وفى عام ١٩٠٩ كتب بروست خمسة عشر كراسا . وفى منتصف شهر أغسطس من هذا العام عرض على الناشر « فيليت » طبع كتاب « ضد سانت بيف » إلا أن هذا الأخير رفض ، وكان الكتاب يتكون من أربعمائة صفحة ، غير أن بروست بدأ يضيف إليه إضافات جديدة . وفى العام التالى ١٩١٠ كتب اثنى عشر كراسا اضافيا وأتم تجميع الكراسات . أما العام التالى ١٩١١ فقد خصصه بروست لتنمية أجزاء روايته الرئيسية حيث فكر فى اصدار مجلدى : « الزمن المقصود والزمن المستعاد » .

وفى عام ١٩١٢ أتم بروست كتابة ما يقرب من ١٢٠٠ صفحة من كتاب « البحث عن الزمن المفقود » . ثم أعد روايته « جانب جرمانتيس » .

أما عام ١٩١٧ فقد خصصه بروست لوضع اللمسات الأخيرة على مخطوطة « سودوم » الذى عكف على كتابة أجزاءه عام ١٩١٥ . وفى عام ١٩١٨ التقى بالكاتب فرنسوا مورياك . وفاز بروست بجائزة جونكور على كتابه « فى ظل الفتيات النضرات » بأغلبية ستة أصوات مقابل أربعة أصوات معارضة . وتوفى بروست فى ١٨ أكتوبر سنة ١٩٢١ .

مخطوطات يدوية بالآلاف

بقلم : ب.أ.روبرت

الأسلوب هو الانسان وأسلوب مارسيل بروست وطريقة تنظيمه لعمله نفسها لا تتميز بالإيجاز . ذلك أن كتابه « البحث عن الزمن المفقود » لا يعتبر سوى الجزء المرئى من جبل الجليد الذى يتكون من

مخطوطات هذا المؤلف ، هذه المخطوطات التى تضم ما يقرب من ثمانية آلاف صفحة من صفحات الكراسات والمفكرات وقصاصات الورق ، هذا فيها عدا العديد من الأوراق المطبوعة التى استخدمت فى طبع النص ، إضافة إلى المسودات والنسخ التى قام المؤلف بتصحيحها ، كل هذه الثمانية آلاف ورقة تحتوى على مكونات الكتاب والنص المحرر له . وهذه المخطوطات تحتفظ ببصمات كل التغييرات التى أجراها مارسيل بروست وكل التعديلات التى أضافها منذ رؤيته الأولى للكتاب وحتى رؤيته النهائية له التى سبقت وفاته . وتحتفظ المكتبة الوطنية الفرنسية بهذه المخطوطات وقامت بعمل فهرس لها وبتصويرها على المايكروفيلم ، للاطلاع عليها والقيام برحلة عبر الخمسة عشر عاماً التى استغرقتها كتابة هذه الأعمال من عام ١٩٠٧ إلى عام ١٩٢٢ .

أثناء قيامه بكتاب رواية « جان سانتوى » ـ أول مؤلفاته التى لم يستكملها والتى استغرقت عامى ١٩٠٠ ، ١٩٠١ ـ وكذلك عندما شرع مارسيل بروست بعد سبعة أعوام فى كتابه « ضد سانت بيف » كان يستخدم أوراقا منفصلة . وفى وقت لاحق لم يستخدم سوى الدفاتر . وكان بروست يغطى صفحات هذه الدفاتر بكتابته الدقيقة مستخدما الحبر الأسود ، وعادة ما كان يبدأ بالكتابة على الصفحات اليمنى . وأحيانا لم يكن يستخدم سوى النصف الأيمن من هذه الصفحات حتى يمكنه فى وقت لاحق كتابة إضافات على النصف الذى لم يستخدم بعد . ثم يتبلور النص بعد عدة محاولات ، أن يعيد بروست تحرير النص وتتكاثر الاضافات حول النسخة الأولى ويدرج المؤلف إضافاته بين السطور التى شطبها للتو ، ثم فى الهامش حتى لا يبقى هناك فراغ يمكن استخدامه ، وفى النهاية يلجأ إلى الكتابة على ظهر الصفحات غير أن المؤلف نادرا ما يكتب اضافات فى المخطوطات التى أعيد تبيضها .

وعندما لا يجد بروست مكانا كافيا للكتابة فهو يستأنف الكتابة فوق ورقات منفصلة : ورق خطابات وصفحات انتزعها من دفاتر أخرى ثم أعاد لصقها إما مباشرة فوق الفقرات التى قام بإلغائها وإما ـ فى أغلب الأحوال ـ إلى أسفل حتى يقوم بإكمالها . وهكذا يمكنه اضافة خمس أو عشر أو خمس عشر فقرة أو أكثر واحدة تلو الأخرى . الورقات المضغوطة التى ظهرت فى دفاتر التبييض فى الجزء الثانى من « البحث عن الزمن المفقود » تتزايد فى الأجزاء الأخيرة وبخاصة فى أجزاء « الزمن المستعاد » التى يبلغ طولها متراً أو أكثر يتم احتجازها فى المكان الذى خصص لها بين صفحات الدفاتر .

كان مارسيل بروست يتخذ فى الأعوام الأخيرة من حياته وضعا غريبا عند الكتابة يكون فيه شبه مستلق على فراشه ، ثم يتوقف عن الكتابة لكى يبحث وسط كومة الدفاتر ـ عن الدفتر الملائم ، يروى لوى جوتيين فى كتابه « بروست المعروف « المجهول » أنه شعر بالدهشة أمام هذا الأسلوب المتبع فى الكتابة غير أن هذا الأسلوب يرضى بروست ، والأهم من ذلك أن الدفاتر ملائمة لأسلوب تأليفه . ذلك أن هذه الدفاتر كانت تعتبر ـ بالنسبة إليه وحدات عمل فهى نصف مستقلة عن بعضها بعضا وهى تتعلق بموقف ما وبفصل ما . وكان المؤلف يستخدمها فى فترة ثم يتركها جانبا مؤقتاً أو نهائياً .

وبالتالى فإن وظائف هذه الدفاتر لم تكن متطابقة تماما . ذلك أن دفاتر المسودة التى تحتوى على مخططات إجمالية هى التى كانت تتحول إلى دفعاتر المخطوطات التى تم تبييضها . والتحول من الدفاتر الأولى إلى الثانية ـ فى الجزء الأول من « البحث عن الزمن المفقود » هو تدريجى جدا . والعكس متوفر بالطبع أى أن هناك من دفاتر المسودة ما لم يكن فى البداية سوى جزء من المخطوطات التى تم تبييضها : فالدفتران عام ٥٨ ، ٥٧ اللذان طبعا فى عام ١٩٨٢ بعنوان « ذات صباح فى ضيافة الأميرة دوجيرمانت » ـ يشكلان الجزء الثانى لمشروع كتاب « البحث عن الزمن المفقود » عندما كان بروست قد اتخذ قرارا ألا يزيد عدد أجزاء هذا الكتاب عن اثنين وعندما كان عنوانه « تقلبات القلب » ـ وعلى ذلك تماما فإن آخر دفاتر فى المخطوطات التى تم تبيضها ـ كانت « السجينة » و« الهاربة » و« اختفاء البيرتين » . وبخاصة « الزمن المستعاد » تتخذ مظهر مختلفا إلى حد ما عن مظهر دفاتر المسودات .

أوجه التقارب بين بروست ومورياك

بقلم : اندريه سباى

إن أول عامل مشترك بين مورياك وبروست هو انتماء كليهما إلى طبقة البرجوازية الراقية التى تمحو رفاهيتها المادية كل همومها المهنية فى الوقت التى تؤمن لكليهما حرية فكر تامة وحرية ملاحظة تامة . احدهما ورث والده لدى بلوغه السن القانونى . وفور قبوله بمدرسة « دى شارت » بدأ مشواره الأدبى

العدد القادم :

الملف الثالث عن الرواية المصرية المعاصرة



على الفور ، أما عن بروست فقد نجح فى مسابقة العمل كموظف بمكتبة مازارين . وعلى الفور حصل على أجازة أخذ يجددها حتى اليوم الذى قدم فيه استقالته . هذا ولقد نعم بروست بتدليل والديه اللذين كانا يحبانه حبا يفوق الوصف ، ولقد ورث والديه عندما بلغ الرابعة والثلاثين من عمره . وتمكن بروست مثل مورياك ، تماما وكما يحلو له أن يلقى نظرة متفحصة على المجتمع . ومما لا شك فيه أن ميدان المراقبة بالنسبة له لم يكن متطابقا تماما مع ميدان مراقبة مورياك ، ذلك أن بروست يفضل مراقبة الأرستقراطية الباريسية بالرغم من عدم تجاهله مقاطعة كومبراى ورابطة فردوان . أما مورياك فهو يركز اهتمامه حول بورجوازية الريف التى توفر له مواضيعه المفضلة . غير أن نظرة كل من المؤلفين واحدة فهى تعرى المظاهر الاجتماعية الكاذبة وتزيل الأوهام . وتنتهى هذه النظرة إلى التقليد الكلاسيكى الخاص بـ الوجه الآخر للحقائق ذلك أن كلا من المؤلفين قد تأثر بلا برويير ودولا رشفوكوه وسان سيمون وإليكم بعضا من الأمثلة التى اخترناها على سبيل المثال . فمورياك يرثى لحال امرأة بورجوازية محترمة قائلا : « كانوا يأكلون ويقتصدون » . أما بروست فإن نقده للطبقة الأرستقراطية أقل شراسة .

وعموما فإن بروست ومورياك يضيفان الجديد بعد بلزاك إلى الكوميديا الانسانية عندما يؤكدان على تفاهة بعض الأوساط الاجتماعية كما يعكسان ببراعة عالم الطبقات المغلقة على أنفسها وأولويات اهتماماتها . هذا ويقر مورياك بنفسه أنه كتب الرواية التى تحمل هذا العنوان عندما كان ذهنه متجها إلى بروست : فلا يوجد أى أثر لمتطلبات هذه الفئات الاجتماعية . كتب مورياك فى مذكراته يقول : « إن امتياز الفضيلة ليس قاصرا على طبقة اجتماعية معينة ولا حتى على حثالة المجتمع » وبالتالى فإن فلاحى رواياته ومزراعيه لا يقلون دناءة عن ملاكه أما بروست فقد كتب فى روايته « السجينة » يقول أن كل طبقة اجتماعية لها وصمتها ، لذلك فإن فرانسواز لا تقل قسوة فى معاملتها للطاهية عن دوقة جرمانتيس فى معاملتها لغريماتها .

غير أن هناك وجه تشابه أكثر دقة بين المؤلفين ، تشابه يساعدنا على فهم طبيعة النظرة التى يلقيانها على العالم . وفى نص من نصوص كتاب « الريف » يقدم مورياك مقارنة بين الطفل الريفى الذى يمثله هو فى طفولته والطفل الهزيل المنطوى الذى يمثل بروست فى طفولته : ذلك أن الأسرة والريف بكل محظوراتها وأسرارهما كانا قد ساهما فى كبت مشاعر الشاب مورياك المرهفة وبالتالى فى تأججها ويستأنف مورياك قائلا : « ان الدور الذى لعبه الريف فى مصائر كمصيرى ومصير بروست يعود إلى المرض الذى عزل بروست فترة كما لو كان قد عاشها سرا بالريف . ولنضف أن المرض قد عزله وأنقذه من العالم » ومما يؤكد ذلك نص مقدمة كتاب « الملذات والأيام » الذى يؤكد على تقارب وجهات تظهر كل من بروست ومورياك . هذا ويسترجع بروست تأملات طفولته حول التاريخ المقدس عندما كان مصير نوح يبدو له أتعس المصائر وذلك بسبب الطوفان الذى حبسه فى سفينته لمدة أربعين يوما . ويضيف بروست قائلا : « كثيرا ما أصابنى المرض ولمدة أيام طويلة اضطررت إلى المكوث فى « السفينة » . ولقد أدركت حينئذ أن نوحا لم يتمتع بمشاهدة العالم مثلما فعل من داخل السفينة بالرغم من كونها مغلقة ومن كون الأرض مظلمة . وهكذا رحل المريض الشاب كما رحل الريفى بحثا عن جنات تراءت لهما فى اضغاث أحلامهما أو ذكرياتهما .

كتب مورياك يقول فى مذكراته الخاصة : الكتابة هى استرجاع الذكريات وهذه الكلمات ليس المقصود بها مذكراته فقط بل مجموع مؤلفاته وبوجه خاص رواياته . وفى مقالة هامة نشرت فى لوفيجارو الأدبى بعنوان « نظرة على رواياتى » فى نوفمبر لعام ١٩٥٢ و١٩٥٣ يقول الروائى : أنا لا أرقب ولا أصف ، أنا أسترجع ، أليس ما يسترجعه هو بالضبط ما كان بروست يسترجعه أى : هذا العالم المحدود الأفق الجنين (المتعلق بمذهب أخلاقى مسيحى متشدد) لطفولته المتدينة التى تتميز بالقلق والانطواء والذى يشكل الريف اطارها .

غير أن مورياك قد أكد بنفسه أن حياة عزله السجن الريفى تشبه إلى حد كبير حياة المريض المنعزلة مثل بروست تماما . فهناك « نفس الحرمان المزمن العالم » ، ذلك الحرمان الذى يدعو إلى الانطواء وإلى خلق عالم آخر . ومن جانب آخر فإن مورياك قد أكد فى نفسه المقالة على التأثير الذى مارسه بروست عليه هو تأثير حيوى حتى وان لم يكن ظاهرا فى بناء القالب الروائى لكتبه . ذلك أن حالة رفيقه الأكبر ساعدته على تفهم حالته .

ان الذكرى مرتبطة فى ذهن مورياك بالطابع السرى للأمور تماما كما هو الحال بالنسبة لبروست إلا أن بروست يمتلك مزيد من الأسرار . ان الطابع السرى عند مورياك مرتبط بالمنازل التى اندثرت ، وهذه الأسر المنسية التى طوى الزمن ذكراها . ان الراوى تواق للكشف عن أسراره وفى الوقت نفسه لا يجرؤ على الكشف عن هذه الأسرار الدفينة التى اخفيت عنه فى طفولته . وهو يخون هذه الأسرار بمزيج من شعور انتهاك الحرمات ، يخونها فى الوهم والخيال ، بفضل خدع القالب الروائى ، وهو بالاضافة إلى ذلك يحول كل هذا الكم الهائل من الجرائم وأخطاء الأجداد صور .

المدرسة اليابانية لـ بروست

بقلم جويوشيد

فى الواقع أن بروست قد حاز على اعجاب عدد كبير من قراء اليابان وخصوصاً بفضل ترجمة مؤلفاته التى تكسررت عدة مرات . هذا وتعود أول محاولات لترجمة هذه المؤلفات إلى العشرينات . وفى الوقت الحالى يتوفر لليابان ترجمة كاملة لرواية « البحث عن الزمن المفقود » وبالاضافة إلى ذلك فإن مؤلفات بروست مترجمة فى ١٨ مجلدا .

والجامعة تعكس بوضوح ظاهرة فريدة من نوعها : ففى كل عام نشاهد فى مختلف أقسام الأدب الفرنسى العديد من الطلبة وهم يعكفون بشجاعة على دراسة مجلدات لابلياد الضخمة التى تتضمن مؤلفات بروست لهدف كتابة بحث .

وهكذا ظهر فريق من البروستيين أطلق عليهم اسم « المدرسة اليابانية » . ولقد أثارت دراسة مخطوطات بروست اهتمام وشغف هؤلاء الشباب من الباحثين الآسيويين . ربما يعود السبب فى ذلك إلى أن اليابانيين يميلون بطبيعتهم إلى نوعية العمل الرقيق المنظم الذى يتطلبْ محاولة استكشاف خط المؤلف ــ وهو ردىء إلى أبعد الحدود ــ وتنظيم مختلف أجزاء العمل الأدبى وبتحديد أجزائه فى نطاق الممكن .

ترى ما هو سبب هذا الاهتمام الشديد ببروست ؟ ولماذا يركز اليابانيون اهتمامهم على هذا المؤلف ؟ أعتقد أنه ليس من السهل الاجابة على هذه التساؤلات بصورة مقنعة وحاسمة . ومن الجدير بالذكر أن بروست كان هو نفسه مهتما بهذا البلد من دول الشرق الأقصى ، ومن المؤكد أن بروست تعرف على الفن اليابانى مثله فى ذلك مثل كل معاصريه المثقفين .

إلا أن كل ذلك لا يفسر الحماس القريب الذى يستغرق فيه اليابانيون فى قراءة « البحث » وهى رواية سهلة القراءة بل هى سهلة الترجمة إلى لغة أخرى . ولنحاول أن نعدد بعض الأسباب التى تفسر الحظوة التى يتمتع بها بروست فى قلوب اليابانيين . أعتقد أن أهم الأسباب هو أن بروست عاشق كبير للطبيعة ومن لا يتأثر بوصف بروست لزهور كوميراى وبحر بالبك ، ذلك أن من أبرز سمات الأدب اليابانى التقليدى هو ذلك الشعور الجارف بحب الطبيعة . ذلك أن الأدب اليابانى ليس وحده الذى أولى اهتماما خاصا بحب الطبيعة المحيطة بل كذلك المشاعر اليابانية الحساسة . الا يعتبر بروست حساسا مثلنا تماما لسحر أشعة الشمس ولانعكاس صور الشجر المزدهر فى المياة . إذا كان بروست الشاعر يؤثر فينا إلى هذه الدرجة فإن بروست العالم النفسى لا يقل عنه تأثيرا . وهناك أمرا لا نتجاهله على الاطلاق وهو أن بروست يعتبر بحق خير من يرسم لوحات الحب الحسى ، فاليابانيون يسكنون بالفعل « امبراطورية الحواس » . وهناك عدد معين من الباحثين اليابانيين يحرص بشدة على إبراز ديناميكية الرغبة وعلى فك رموز النص الشهوانى . وقد تأثر جزء هام من بحوث الأدب الفرنسى فى اليابان بـ فرويد أو على الأصح بلاكان .

وأخيراً نحن نحب بروست لأنه يتحدث كثيرا عن الرسم والموسيقا . من المؤكد أن الأساليب الجمالية التقليدية فى اليابان مختلفة تماما عنها فى فرنسا إلا أننا لا يجب أن ننسى النزعة الانطباعية التى تسرى فى مؤلفات بروست وهى نتاج التأثر بالطابع اليابانى .

الثقافة العالمية
العدد ٤١ ــ السنة السابعة
يوليو ١٩٨٨

الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب والشخصية الأدبية عند طه حسين

شحادة مطر

أهمية الدراسة النفسية :

الأدب مرآة النفس ا لانسانية ، ومستودع أفكارها وعواطفها ، نجد فيه كما يقول لانسون كل الحياة النفسية الدفينة التى لم تستطع بما فيها من أحلام وآلام أن تحقق عملاً ، فإن أى جهد تبذله فى سبيل فهمه والوقوف على دقائقه واسراره لابد وأن يكون جهداً نافعاً وبناءً ، بل إنه يصبح فى مثل هذه الحال أمراً ضروريا يتفق وسعينا الدائب لما نصبو إليه من الوصول إلى التفسير الصحيح له فى أكمل مراتبه وأقربها إلى الإقناع .

حاول النقاد المحدثون الإستفادة من معطيات علم النفس ونتائج التحليل النفسى من أهم هذه الجهود وأكثرها اقتراباً من طبيعة الأدب ذاته ، فهناك موضوعات عديدة يشترك علم النفس فى تناولها ، مع الأدب مثل الخيال ، والأفكار والعواطف ، فالعلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى مراجعة ، وكل ماتدعو الحاجة إليه هو بيان مدى هذه العلاقة وعناصرها .

والإتجاه إلى الاستفادة من الحقائق النفسية فى نقد الأدب وتفسيره ، ليس وليد العصر الحديث ، بل يمتد إلى زمن أرسطو الذى يعدُّ الرائد الأول لعلم النفس ، والنقد النفسى الحديث ، وهو صاحب التطهير الذى رفض فيه مقولة أفلاطون عن الشعر ودوره السلبى فى المجتمع « وما اليويطيقا إلاّ نصٌ فى سيكولوجيه الفن . والنقاد القدماء أمثال ابن قتيبة والقاضى الجرجانى حاولارصد الدواعى التى تحث الشاعر على قول الشعر واختلافه من رقة وصلابة ، مثل اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ولم تنفصل الدراسات النفسية فى الدراسات الاخرى وقد قفز علم النفس قفزة واسعة على يد فرويد ويونج وأدلر ومن جاء بعدهم ، وظهرت نتائج هذه الدراسات كحقائق فى الواقع النفسى الملموس .

محاذير الدراسة النفسية :

النقاد يتفقون على ضرورة الاستفادة من نتائج علم التحليل النفسى ومن علم النفس بشكل عام وإن كان هناك اختلاف بينهم فهو فى درجة اعتمادهم على هذه النتائج ، دون إفساد للعمل الأدبى إخراجه عن طبيعته الفنية الأصلية ، وإذا كان النقاد قد سلموا بالفائدة التى تعود على الأدب من الاستعانة بالعلوم



طه حسين

النفسية ، وإذا تقدّم لنا هذه العلوم إيضاحات مهمة لبعض المسائل المتصلة بالخلق الفنى ، وتزيد من معرفتنا بالظروف والملابسات التى صاحبت إنشائه ، وتحتك إحتكاكاً ملحوظاً بالأدب نقول :

إن الإسراف فى إستخدام المعطيات النفسية ، ونتائج التحليل النفسى إلى درجة إقحام هذه الحقائق وفرضها على العمل الأدبى ، يخرجها من غاياتها الأصلية ، فى مساعدتنا على فهم هذا العمل ، والحكم الصحيح عليه ، ويفسد تذوقنا لجماله ، مهما كانت الفائدة المرجوه منها فإن الأدب يبقى شيئاً مستقلاً ، لا يحكمه إلا منطقة الخاص به ، وهو المنطق الفنى ، وينتقد هايمن تطرف النقد القائم على التحليل النفسى قائلاً :

« ينتقص تذوقنا لجمال الشعر ويُفسد - إذا غالينا فى النص على هذه الأصداء النفسية والعضوية ، حتى نحسبها قد أو غلت فى الحقيقة من سائر العناصر التى تمتزج بها فى الفكر الناضج ، وكأنما العناصر الأخرى ليس الاتبريرا أو قناعاً لتلك العناصر القليلة التى تعرض اليها المحلل النفسانى والنتائج النهائية القاطعة ، لا وجود لها فى عالم التحليل النفسى ، فكل دارس يتوصل حول شخصية واحدة إلى نتيجة مختلفة عن دارس آخر ، مثلاً نرى ذلك فى دراستى العقاد والنويهى لشخصية أبى نواس ، حيث نجد العقاد يدرس الشخصية على ضوء ما اكتشفه من وجود عقدة النرجسية فى حياتها ، والنويهى يجعل عقدة الأم « عقدة أو ديب » أساساً للدراسة وجعل منها الأصل الذى تفرعت عليه العقد التى كانت فى حياة .

مواقف طه حسين من استخدام الدراسة النفسية :

طه حسين بحكم الطابع الشمولى لثقافته ، لم يكن يرفض أى جهد علمى من شأنه تقريب العمل الأدبى لنا ومساعدتناعلى فهمه ، ونراه ينعى على مؤرخى الأدب العربى فى أوائل القرن فقرهم الثقافى ، وحاجتهم إلى التزوّد بكثير من المعارف التى كان غيابها عنهم السبب فيما لحق مناهجهم من قصور وعجز عن إعطاء الصورة الصادقة لتاريخ الأدب العربى .

ولم يتعرض لذكر العلوم النفسية وهو يعدد أنواع الثقافات التى يحتاجها المؤرخ ، وذلك لا يعنى إستبعاده لها وعدم إيمانه بفائدتها ، فنحن نرى دراساته المبكرة تشير إلى توفر الوعى النفسى عنده ، وضرورة علم النفس وفائدته فى دراسة الشخصية - ونرى ذلك فى رسالته الأولى عن أبى العلاء المعرى ، نفس حديثه عن إيمان أبى العقل بالعقل وبقدرته المطلقة فى الوصول إلى اليقين فيقول :

« وعلل ذلك بأطراف ما يعلل به المحدثون من الدراسين لعلم النفس ، وهو أن العقل ليس تاماً بل هو متأثر بها وخاضع لها » .

ويطلب فى موضوع آخر من القارىء أن يستمين بعلم النفس فى فهم وتحليل مقدمة الرسالة التى بعث بها أبو العلا لخاله وتحدث فيها عن موت أمه ، وما ولّده هذا الموت فى نفسه من ألم وشقاء وكثرت اللمحات النفسية فى كثير من دراساته وخاصة فى كتابه تجديد ذكرى أبى العلاء .

وتزايد هذا الوعى واتسع فى مقالاته عن الأدب العربى فى العصرين الأموى والعباسى ، والتى جمعها فى كتاب « حديث الاربعاء » ونرى التزايد فى الاعتماد على استقراء النفس لديه فى مقالاته عن أبى نواس ، وبشاربن بُرد ، وعمر بن أبى ربيعة ، وربما كان شعر الغزل فى العصر الأموى من أبراز هذه الظواهر وأقواها فقد كان تعبيراً مباشراً عن حالة نفسية ، نتجت بفعل ظروف مادية واجتماعية وسياسية ، ثم اختفت فى العصر العباسى لاختفاء الاسباب التى أوجدتها . ويرى طه حسين أن هناك تشابهاً فى الظروف التى أوجدت هذا الشعر ، وتلك التى أوجدت الشعر الفرنسى بعد الثورة الفرنسية وهزيمة نابليون . وهناك إتفاق فى النتائج التى انتهت إليها الظروف فى تلك الحالتين فيقول : « والغريب أنك تجد فى هذين الفنين . العربى والفرنسى ، وجهين مختلفين فى مظهرهما ، متفقين فى أسبابهما ، تجد عند العرب ، وعند الفرنسيين شعراء يئسوا فذكروا الحب وتغنوه من غير فجور ولا مجون ، وآخرين يئسوا فلهوا وأسرفوا فى اللهو وتغنوا لهوهم واسرافهم » .

ويرجع طه حسين وجود فن القصص الغرامى الذى نشأ حول أشعار العذريين أمثال قيس ابن الملوح ، وجميل بن معمر إلى أسباب خلقية ونفسية ، ويحلل تلك القصص وشخصياتها تحليلاً نفسياً . ولعل دراسته لشخصية قيس بن ذريح تعد أو ضح قصة نفسية خلقية بالمعنى الحديث لهاتين الكلمتين .

ووصل الإتجاه النفسى عنده إلى ذورته فى كتابيه « مع المتنبى » و« مع أبى العلاء فى سجنه » حيث لم يقف فيها كما يقول محمد خلف الله عند حد الانتفاع بالنواحى النفسانية الشعورية فحسب ، ولكنه تجاوز ذلك ليجعل لنواحى العقل الباطنى مكاناً فى دراستيه هاتين ، ويحذرنا محمد خلف الله بأن لا نخدع فى كلام طه حسين عندما يخبرنا فى مقدمتى الكتابين ، بأنه لا يقدم فيهما بحثاً فى الأدب العربى والنقدى فى الوقت الذى يعنى فيه مايقوله ، بل ويقصد إليه قصداً .

طبيعة نقد طه حسين النفسى

إن طه حسين لا يمانع من الاستعانه بالعلوم النفسية ، ويحث على الاستفادة من نتائجها ولكن لا يجوز لنا أن نعده صاحب منهج نفسى فى النقد ، وظل بعيداً عن الانحصار داخل إطار النظريات النفسية

ومصطلحات وقوالب علم النفس التحليلي، فهو يهتم بالنواحي النفسية في الشخصية التي يدرسها ولا يتوغل توغل النفسيين في العالم الداخلي لها، ويخشى مخاطر الدخول في العقل الباطني لا يجب أن يحصر الأعمال الأدبية داخل العقد والتأويلات الباطنية الموغلة في البعد.

إن نقده النفسي أشبه ما يكون بنوع من الاستقراء المعتمد على تأمل أفعال الشخصية وما تشيره هذه الأفعال من أثر بعد أن يكون قد سلط عليها قدرته الاستبصارية القادرة على النفاذ إلى ماوراء الأشياء. ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة إذا قلنا: إن أهمية العلوم النفسية في المساعدة على فهم العمل الأدبي لم تكن بالقياس إليه أكثر من العلوم الأخرى كالعلوم الاجتماعية أو التاريخية.

وطه حسين لا يطمئن إلى سلامة نظريات علم النفس شأنه في ذلك شأن علماء أوربا المعاصرين ويستبعد التفسير النفسي والطبي ولا يصحُ عندها إلا التفسير الادبي، فهو يعتقد أن التحليل النفسي لا يقوم على أساس متين من تاريخ القدماء ولامن أدبهم عندما ما يخضعون لمثل ذلك التحليل النفسي»، وانما يقوم على اساس من الفرض فقط والأدباء لا يملكون أداة التحليل النفسي الذي يقوم على التجربة والاستقراء والملاحظة.. فيقول: «والذي أريد أن أصل إليه من هذا كله، هو أني حين أنكرت إخضاع أبي نواس لهذا النوع من التحليل النفسي، كنت أعلم حق العلم ماكنت أقول وكنت أعهد إليه عن إرادة وبصيرة، وثقة، لأني أرى كل ما ينتج من إخضاع القدماء لهذا التحليل ضرباً من الظن لا يرقى إلى العلم، ولا ينتهي بأصحابه إلى اليمين، ولا يلزم قراءه الاقتناع به والإطمئنان إليه».

وقد انتقد طه حسين دراستي العقاد والنويهي عن أبي نواس ورأى أنهما أسرفا. وخاصة النويهي. في إخضاع شخصيته لأساليب التحليل النفسي، فالعقاد قد غلا غلوا شديداً في تعمق النرجسية عند أبي نواس، فأبو نواس لم يكن أكثر اعتداداً بنفسه من الآخرين لأن صاحب الفن معتد بنفسه دائما.. فهو يقول: «ولم أعرف شاعراً خليقاً بهذا الإسم إلاوله جولة في نفسة رأى يخالف رأي غيره فيه».

شخصية أبي نواس بين طه حسين والنويهي:

ركز طه حسين في دراسته لشخصية أبي نواس على العوامل الخارجية، مهملاً ـ إلى حد ملحوظ ـ العوامل الداخلية. فقد بدأ تغليبة لدور العوامل الخارجية واضحاً كما ذكرنا، حيث لعبت هذه العوامل الدور الأول عنده من بناء شخصية الشاعر، فأبو نواس صورة صادقة لعصره وطه حسين يتخذ دراسة شخصيته سبيلاً للوصول إلى شخصية عصره، واهتمامه بالعوامل الخارجية جعله مثلاً يعطي نبذة عن ثقافة أبي نواس التي بدورها ثقافة عصره، إن تغليب طه حسين للعوامل الخارجية في بناء شخصية أبي نواس قد جعل تفسيره لكثير من جوانب هذه الشخصية ناقصاً ومفتقراً إلى التحليل المقنع ـ الشيء الذي نجد نقيضاً له في دراسته لشخصية أبي العلاء، حيث نراه هناك يجعل للعوامل الداخلية الأثر القوي في بنائها وتلوينها، ولعل السبب في ذلك راجع إلى أن طه حسين في دراسته لأبي العلاءكان استجابة وموضوعية عندما نظر إليه على أنه شخصية شاذة، لا يجوز أن تتساوى نظرتنا إليه مع نظرتنا إلى شخصية أي أديب آخر معاصر له، في حين ينظر إلى أبي نواس على أنه شخصية عادية ونرى هنا عجز دراسة طه حسين عن تقديم الأجوبة المقنعة والمعقولة لبعض جوانب شخصية أبي نواس في حين نرى دراسة النويهي تحاول ضمن تصور خاص أن تقدّم هذه الأجوبة، نأخذ على سبيل المثال تفسيرها لظاهر مهمة في حياته، ونعني ظاهرة نفوره من النساء وميله بدلاً من ذلك إلى الغلمان، فما يهم طه حسين من هذه الظاهرة ـ على شذوذها الفاضح ـ هو أن أبا نواس قد وفق في إعطائنا صورة صادقة لنوع خاص من نساء ذلك العصر، وهو النوع المتمثل في الجواري والقيان وبدلاً من تقصّي الأسباب والدوافع الحقيقية في حياة أبي نواس راح يشرح في حديث عام أحوال المرأة المسلمة العربية في ذلك العصر، وظروف الحياة العربية مع مقارنة سريعة بين الفتك والغزل بين الشعراء السابقين وفتك وعزل أبي نواس.

وإذا حاول أن يقدم تفسيراً لكراهيته للنساء لا يملك إلاّ أن يقول: «إن أبا نواس كان ينفر منهن وقليل الميل إليهن(١٦)،وأما ميله إلى الغلمان فلا يقدم له أي تفسير خاص، وأغلب الظن أنه يردُّه إلى ظروف عصره، أي إلى عامل خارجي وليس له صلة بالتواء في طبيعة أبي نواس ذاته.

أما النويهي فهويرد هذه الظاهرة، كما رد جميع الظواهر الأخرى في حياة النواسي إلى عقدة نفسية، عقدة الأم، التي نشأت في عقله الباطن نتيجة لزواج أمه بعد وفاة أبيه فهذه العقدة هي التي ولدت في نفسه بغض النساء والنفور منهن، وحببت الغلمان إليه. ويعتقد النويهي أن أبا نواس قد وجد في الخمر بديلاً عن الأنثى، إذا أرضت جانبه النفسي السليم وهو جانب حبه للأنثى، وأما شذوذه المتمثل في حبه للغلمان فيعتقد النويهي انه جاء في الأصل نتيجة لسبب طبيعي زاده وعمّقه رفه النفسي الخاص المتصل بأمه.

وطبيعي أن نورد تفسير د. النويهي لا لأننا نؤمن بأنه الحقيقة في حياة أبي نواس، ولكن لنبين كيف حاول النويهي وفق منهج خاص، أن يعطي أسباباً معقولة ضمن تصور عام ومتكامل للشخصية. ولكنه لا يعطي تفسيره صفة القطع واليقين وانما هو تفسير «يمثل استنباطاً نفسياً لا يمكن القطع فيه واقصى ما يدّعى له الوجاهة والكفاية والتفسير شأنه شأن جميع التعديلات النفسية».

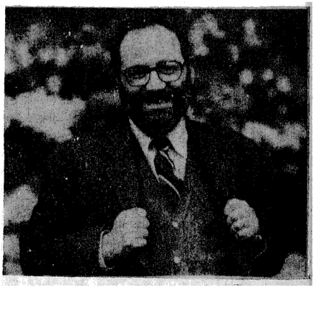
وانتقد طه حسين الطريقة التي عالج فيها النويهي شخصية أبي نواس دافع النويهي عن طريقته بقوله: إن أبا نواس لم يكن شخصية عادية تتساوى مع غيرها من الشخصيات المعاصر له، وإنما شخصية شاذه. لا تنفع فيها طريقة طه حسين الذوقية الجمالية الانفعالية. إذا كنا نتفق مع د. النويهي في نقده طه حسين طريقته الذوقية الجمالية الانفعالية، وفي تفسيره لأسباب كرهه لأساليب التحليل النفسي، فاننا لا نتفق معه في رأيه المتصل بثقافته، فهو قارىء ومتابع لكل مايصدر ويستجد من أفكار واتجاهات فكرية وأدبية، ونحن نصدق طه حسين عند ما يخبرنا في معرض رده على العقاد، بأن مايقوله عن علم النفس والتحليل النفسي إنما يقوله عن بصيرة وعلم لا عن جهل وعدم دراية كما يظن العقاد وغيره.

نخلص من هذا كله أن طه حسين كان مقتصداً في علم استخدام نتائج الدراسات النفسية، ولعل من مظاهر هذا الاقتصاد أنه قلّما يورد في دراساته ذكراً لنظرية من نظريات علم النفس أو مصطلحاً من مصطلحاتهالمألوفة، إن موقفه من الاستعانة بالعلوم النفسية لا يختلف كثيراً عن مواقفه الأخرى المشابهة وينسجم بشكل عام مع تلك الوسيطة المعهودة لديه، فهو ميال في معظم أحواله إلى الاعتدال كاره للتطرف ◆

المجلة الثقافية الاردن
العددان ١٢/١٣/١٩٨٧

اسم الوردة
رواية واحدة تصنع كاتبا

م . ق



● الكاتب الإيطالى أمبرتو إيكو .

هل يمكن لرواية واحدة ان تصنع كاتباً يحقق من الشهرة أكثر باضعاف المرات من ادباء عديدين ألفوا عشرات ، بل مئات الروايات . . والاجابة على هذا السؤال قد تجىء مصحوبة بـ «ربما» إذ قد لا يكون هناك كاتب فى الذاكرة ترك وراءه رواية واحدة فقط وحققت له كل شهرته .

المقصود برواية واحدة فقط هنا بالطبع أن يكتب المؤلف رواية واحدة . وليس أن تكون لاحدى رواياته مكانة الصدارة عن الروايات الأخرى . . والاجابة عن السؤال الذى طرحناه ستكون بالتأكيد هى حالة الكاتب الايطالى امبرتو ايكو . ليس فقط لأن روايته «اسم الوردة» قد حققت كل هذه النجاحات . بل لأنه منذ نشرها عام ١٩٨٠ اصبح الكاتب الأول فى العالم الذى تتهافت إليه وسائل الاعلام لعقد أحاديث صحفية معه . فتفوق على كل من ضربوا الأرقام القياسية فى ذلك وعلى رأسهم خورخه لويس بورخيس .

«اسم الوردة» . . جعلت من كاتبها الروائى الأكثر انقرائية فى العالم . ففى كل لغة تتم ترجمة الرواية إليها تقفز إلى أعلى المبيعات ولم يحدث هذا للرواية وحدها . بل أيضاً للفيلم الأوربى الذى تم اقتباسه عن الرواية واشتركت فى انتاجه خمسة دول فى أول حادث من نوعه . . وذلك بعد أن باعت مليون نسخة فى طبعتها الايطالية . وستمائة الف نسخة فى الترجمة الفرنسية . ومليون ونصف نسخة داخل الولايات المتحدة فضلاً عن اعداد مماثلة فى عشرين لغة عالمية .

وامبرتو ايكو مولود فى مدينة الاسكندرية ، السالدريان ، الايطالية فى عام ١٩٣٢ والواقعة فى مقاطعة بيجون . قضى سنوات طفولته محصوراً داخل وقائع الحرب العالمية الثانية . بين الفاشية والنازية والقوات الامريكية التى جاءت تحرر بلاده . وعقب انتهاء الحرب درس ايكو الفلسفة واعد رسالة تحت عنوان «المشاكل الجمالية فى مفهوم القديس توما الاكوينى عام ١٩٥٦ . ثم عمل مدرساً فى الجامعة بعض الوقت . كما عمل فى التلفاز الايطالى ، وقد ساعد هذا على التعرف بالعديد من المشاهير فى مجالات الأدب والفنون المختلفة . وخاصة مجموعة من الأدباء الشباب الايطالى واشترك معهم فى تكوين جماعة أدبية عُرفتْ باسم «جماعة ٦٣» نسبة إلى عام انشائها . وكانت ذات نشاط سياسى وأدبى ملحوظ . فساهمت فى اندلاع ثورة الشباب عام ١٩٦٨ .

عمل ايكو فى الفترة بين عامى ١٩٦٦ و ١٩٧١ مدرساً لوسائل الاتصالات السمعية والبصرية فى جامعة فلورنسا . كما قام بتدريس «علم الدلالات» فى ميلانو . وزار بولندا والولايات المتحدة وفرنسا . وحول علم الدلالات قدم مجموعة من الأبحاث العلمية المعقدة ومنها «البناء الغائب» عام ١٩٦٨ و «شكل المضمون» ١٩٧١ و «نظرية علم الدلالات» ١٩٧٦ . ثم «الرموز وفلسفة اللغة» عام ١٩٨٤ . وهى كما تبدو ابحاث بلغة التخصص ولا يمكن أن

تصنع لأى كاتب شهرة أو تواجد إلا فى أضيق الحدود . لكن هذا لم يوقف نشاط ايكو الأدبى . فمع كل جولة جديدة كان يتعرف على اصدقاء جدد فى عالم الأدب . مما أتاح له أن يهاجم أفكار الفلسفة الجديدة التى ظهرت فى فرنسا وهى فلسفة غريبة تسعى إلى انتقاد وهدم المفاهيم الشمولية .

وقد مارس ايكو انشطة صحفية منذ عام ١٩٦٥ . ولا يزال يكتب مقالاً أسبوعياً فى مجلة اسبرسو الايطالية الشهيرة . وقد جمع مقالاته فى عام ١٩٨٥ تحت عنوان «حرب الزيف» وهى مقالات متنوعة حول الرسوم المتحركة ، والسينما الرياضية . أما الحدث الهام فى حياة ايكو بالطبع فهو صدور «اسم الوردة» عام ١٩٨٠ .

تدور أحداث هذه الرواية فى القرن الرابع عشر أو بالضبط فى عام ١٣٢٧ . عشية اندلاع الاضطرابات التى عرفتها الكنيسة الكاثوليكية فى ذلك الزمن الذى اثير فيه العديد من التساؤلات حول السيد المسيح عليه السلام مثل : هل كان انساناً فقيراً . أم كان يمتلك العديد من امور الدنيا . وهل كان رجل دنيا . أم رجل دين وآخرة فقط ؟ وكان قطبا هذه المنافسات هى طائفة من الفرانشيسكان من جهة وبين الكنيسة الرسمية من جهة أخرى يمثلها المركز البابوى فى مدينة أفينيون وكان انذاك تحت قيادة البابا يوحنا الثالث والعشرين . وفى النهاية اتفق الطرفان على الاحتكام فى هذه المسائل لدى زعيم طائفة البندكتيين فى دير ميلك الذى كان يعد من أعظم معاقل المسيحية فى أواسط أوروبا .

فى هذا الدير اختار إيكو أن تدور احداث الرواية حيث يصل الراوية الشاب أوسودى موليتا إلى الدير كتابع لرجل داهية وحجة لدى الفرنشيسكان يدعى جويوم دى'اسكرفيل . وهو رجل معروف فى أوساط الكهنوت بخصومته الشديدة للتعصب والتحجر الفكرى . وبولعه بالبحث عن المعرفة وعن الحقيقى وهذا السبب يدفع رئيس الدير أن يطلب منه الحث عن خفايامصرع أحد الفنانين الذى يقوم بتزيين المخطوطات والذى مات أثناء عمله فى مكتبة الدير .

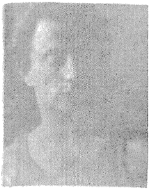
وعلى طريقة المفتش شرلوك هولمز ولماحيته الشديدة ودقته فى التحرى . يكتشف جويوم أن هناك جرائم قتل متوالية . حيث يموت قساوسة آخرون . ويحمل كل واحد منهم علامات متشابهة بين بعضها البعض . ويكتشف أن هناك مادة سامة تترك أثرها على ابهام ولسان الميت . ويتوصل أن الأمر يتعلق بكتاب ممنوع على الرهبان قراءته ، أو الأطلاع على محتواه حتى لا يفسدوا أفكارهم المتحجرة بما يحمله من تنوير وأفكار متطورة . ولذا قام مسؤول المكتبة بدهن صفحاته بسم زعاف يقتل فوراً كل من يطلع عليه قبل أن يفكر فى أن يرشد زملاءه لقراءته . ويتابع جويوم تحرياته إلى أن يتمكن من الوصول إلى الكتاب الذى تم اخفاؤه فى قسم سرى من المكتبة المبنية على شكل متاهة . ويكتشف أن الكتاب المقصود هو الجزء الثانى من مؤلف ارسطو «الشعر» المخصص للكوميديا . والذى يتحدث عن وجوب ومنفعة الضحك . لكن مسؤول المكتبة المتحجر ــ الذى يرى أن الضحك عيب لأن السيد المسيح عليه السلام حسب رأيه لم يضحك أبداً ــ يقف بالمرصاد لجويوم فيحاول دس السم له . وعندما يفشل يقوم باشعال المكتبة فيأتى اللهب على كنوز التراث الانسانى من كتب ومخطوطات وتحف أثرية .

ويرجع نجاح الرواية إلى أسباب عديدة . فبالاضافة إلى التشويق الذى صنعه ايكو من خلال جولة جويوم فى غياهب الدير للبحث عن اسرار الجرائم الغامضة . فإن الكاتب يوظف كل هذا العالم من أجل استحضار موقف انسانى معاد لكل اشكال القمع الفكرى ولكل محارق الكتب التى عرفها التاريخ والتى تشهد على الصراع العنيف بين نورانية الفكر وظلامية الجهل والتخلف .

ولا شك أن المؤلف قد تأثر كثيراً بحادث اختطاف ومقتل رئيس الوزراء الايطالى ألدومورو من قبل جماعات الالوية الحمراء . هذا الحادث الذى ترك أثره فى ايطاليا جميعها ، وكان ملهماً للعديد من الروائيين ومخرجى السينما إلى كتابة واخراج أعمال فنية عديدة فى السينما والمسرح مثلما فعل ليونارد وشاشا . تأثر ايكو كثيراً بهذا الحادث الذى وقع فى عام ١٩٧٨ . وقد اعترف فى أحد أحاديثه الصحافية أن هذا الحادث كان سبباً فى الهامه وقائع هذه الرواية كنوع من مشاركة الفنان ضد ما يحدث فى المجتمع من عنف سياسى واجتماعى . «فى الواقع . وفى لحظة بعينها . كنت فى حاجة أن أروى التاريخ الظلامى . الذى دار فى ناحية مظلمة . حولنا . حيث سادت الجهالة . لم أفكر أبداً فيما سيحل على من عقبات . وعندما كانت لدى النية لتأليف هذا الكتاب . لم تكن لدى أفكار محددة عن الوقائع التى سوف أكتبها . ثم اخترت أن أكتب قصة جريمة تحدث فى دير . ابان القرن الرابع عشر . كان يمكن أن أجعل الزمن هو القرن الثانى عشر . أو القرن الذى يليه .

ولكن طالما أننى أمتلك مهارات محددة عن مرحلة معينة فقد اخترت هذه الفترة . فرجعت إلى بعض المراجع الموثوق فيها . واستطعت الحصول على مصادر مهمة جعلتنى أزداد تمسكاً بهذه المرحلة بالذات . والآن يمكن أن أقول إننى لم أكتب هذه الرواية عن القرن الرابع عشر . بل عن القرن الثانى عشر . فقد حدثت الأشياء نفسها فى كلا الفترتين

● الممثل ريتشارد بورنجيه .



محاكم التفتيش . والاضطهاد الفكرى . ونحن لا يمكننا أن نجابه التاريخ دون أن نراه يمر أمام عيوننا بمنظور معاصر . وعلى الكاتب أن يستخدم المرشح ــ الفلتر ــ الخاص الذى يستهويه . ويبدو هذا المرشح الذى يردد حين يقرأ : « انتبه ، انتبه . فهذا الأمر يحدث فى عصرنا . . . » .

«يعنى هذا أيضاً أننى لو كتبت رواية تدور أحداثها فى العصر الحجرى . فسوف نجد فيها الف رؤية للعصر الحديث . وقد ظلت فكرتى عن الارهاب لا تتغير خاصة فيما يتعلق بالتطرف الدينى . فهو معقد وغير سلس . فى مذهب دون غيره . بل فى جميع المذاهب الدينية . ولهذا السبب فإننى أرى أن الخطأ هو خطأ الارهاب مثلما يتعلق الأمر بحادثة جرت لأحد ضباط الصاعقة النازيين . فابان احتلال باريس وقف كولونيل نازى يسأل بيكاسو الذى عرض عليهم لوحة جرينيكا قائلاً :

ــ هل أنت الذى فعلت هذا ؟

فأجاب بيكاسو :

ــ لا . بل انت . .

ويعترف ايكو أنه قبل أن يفكر فى كتابة هذه الرواية لم يكن يتصور يوماً أنه سيغدو كاتباً مبدعاً ويحقق كل هذه الشهرة . فهو رجل يهتم أكثر بفلسفة العلوم وكانت قراءاته الادبية محصورة عند اسماء معينة مثل

فلاديمير نابوكوف ، وجيمس جويس وآلان روب جرييه . إلا أنه يعترف بأن الذى دفعه إلى الابداع الأدبي هو صديقه الناقد الفرنسى رولان بارت . . « لقد جعلنى بارت أفهم أن الكتابة عملية ابداعية مهما كان شكلها وأنه قد كتب روايات رائعة دون أن يحس» .

وفى حديثه إلى جريدة لوموند ــ ٢٢ فبراير ١٩٨٥ ــ بمناسبة زيارته الرسمية لفرنسا يقول امبرتو ايكو : «آمنت دوما بمدى ما يحدثه فن القص من حالات صفاء . وقد احببت كتاب ارسطو عن الشعر . وهناك روايات كبيرة تجد فيها متعة القص . وأشياء أخرى مثل التغلغل فى أعماق النفس البشرية . من خلال اسلوب جميل . وبساطة التعبير . وهناك روايات أخرى مثل روايات الكسندر ديماس تجد فيها نقاء القص .

وهذه الرواية ــ كما ذكرنا ــ قد تحولت منذ عامين إلى فيلم سينمائى ضخم . أدى فيه الممثل الايرلندى الشهير شون كونرى شخصية جويوم دى باسكوفيل . وقام باخراج الفيلم جان جاك آنو . وقد غيرت السينما بعضاً من أحداث الرواية وذلك مساعدة فى كسر حدّة الملل الذى يسود هذا النوع من الروايات والذى يعتمد فى المقام الأول على الحوار والسرد مثلما يفعل السير أرثركونان دويل مبتدع شخصية المفتش السرى شرلوك هولمز . وقد تكلف الفيلم تسعة عشر مليون دولار أقتسمته هيئة السينما فى خمسة دول أوروبية هى فرنسا . والمملكة المتحدة . وايطاليا . والمانيا . واسبانيا . وكان نجاح الرواية . ثم نجاح الفيلم لا بالتبعية فى هذه الحالة مؤكداً أن رواية واحدة يمكنها أن تصنع كاتباً . . بشرط أن تكون هذه الرواية هى «اسم الوردة» .

عن مجلة Lire

مارس ١٩٨٨



ريشار بورنجيه
الممثل .. وأحلام المدينة

ليست جديدة بالمرة ظاهرة أن يقوم ممثل بتأليف كتاب مهما كان شكل هذا الكتاب سواء عن حياته أو كان تجربة ابداعية . . لكن المثير للانتباه حقاً أن هذا الأمر قد أصبح ظاهرة تشهد حالة من التدفق تستدعى الوقوف عندها .

ومنذ ثلاث سنوات طلعت علينا مجموعة من الممثلات فى السينما الفرنسية بمجموعة من مؤلفاتهن . ولم تكن الكتب التى أصدرتها هذه المجموعة سوى ابداع روائى قدمته كل من سيمون سينيوريه ، وجولييت جريكو ، ومارى فرانس بيزيه ، وأخيراً مارينا فلادى عن رحلتها إلى الاتحاد السوفيتى .

الجديد فى هذه الظاهرة ومع مطلع عام ١٩٨٨ هو ظهور مجموعة من الكتب من تأليف ممثلين ــ وليس ممثلات ــ وحتى الآن لم تظهر رواية ــ أو كتاب ــ جديد لأحدى الممثلات ولكن قبل نهاية شهر ابريل طلع علينا المطرب والممثل المعروف ايف سيمون بروايته السادسة «رجال من الشمال» ثم قدم الممثل الكوميدى دارى كول روايته الثانية «المشتعل» ونحن فى انتظار روايات أخرى . .

الحدث الذى يجذب الانتباه الآن . . ان لم نقل الظاهرة . هو هذا الصعود السريع لريشار بورنجيه الذى احتوته الاضواء فجأة . فأكتسب من الأهمية ما لم يكن يتوقعه أحد ، حدثان هامان ــ أو فلنقل نجاحان ــ «لبورنجيه» . الأول هو فوزه الساحق كممثل سينمائى على كل منافسيه وحصوله على جائزة سيزار كأحسن ممثل فى فرنسا فى المسابقة الثانية عشر . وهكذا فإن بورنجيه يحصل عليها للمرة الثانية ويكون أول من يحصل عليها مرتين رغم شهرته الأقل كممثل .

الحدث الثانى هو ارتفاع ارقام المبيعات بشكل ملفت للانظار للكتاب الجديد الذى اصدره فى نفس الشهر تحت عنوان «مدينة الليل الجميل» حيث بيع منه عشرة الآف نسخة فى اليوم الأول لتوزيعه . واذاع التلفاز الفرنسى جلسة للكاتب وهو يوقع بخط يده على الف نسخة يشتريها القراء من الناشر مباشرة . وهكذا اصبح على القارىء الفرنسى ان يطالع جوانب عديدة لوجه بورنجيه الهادىء الملامح . الجامد الابتسامة والذى لم يمس الموس شعر ذقنه منذ بضعة أيام .

وهكذا اثير التساؤل المتوقع . كيف يمكن أن نتعامل مع ريشار بورنجيه ، هل هو الممثل أم الكاتب ؟ فكلاهما ناجح . وكل منها موهوب ومعطاء فى المجال الذى عمل فيه .

ولكن ليس بورنجيه بالممثل والكاتب فقط . بل هو شاعر وموسيقى ومطرب . كما أنه مفكر ومغامر . ومخرج مسرحى . ومثل فى العديد من الفرق المسرحية . تشعر أنه مجموعة من البشر يمثلون أمامك فى جسد رجل واحد . . كأنه الهيدرا ذات الألف رأس تتجه كل رأس منها إلى ناحية . وتنفث من فمها الكبير العديد من الأفكار . ورغم تعدد هذه الرؤوس إلا أنها تنتمى إلى جسد شخص واحد هو ريشار بورنجيه .

يقول فى الحديث الذى اجرته معه مجلة «بروميير» فى شهر يناير ١٩٨٨ : «بالفعل فأنا لدىّ حياة مليئة باشياء عديدة . وبالنسبة لأغلب الأدوار الحياتية التى اؤديها ، فليس أمامى سوى أن أملء حقيقى بالذكريات كى أختزن فيها المشاعر التى احسها والنبضات التى تنبض فى شرايينى . فأنا احس بأننى بدأت حياتى فى فترة متأخرة . بعد أن بلغت الأربعين . وعلىّ أن أجرى «بروفه» لأننى انسان بطىء الايقاع فى حياتى . ولكننى مجتهد فى عملى . وهذا أمر بالغ الصعوبة بالنسبة لى . وأنا انسان خجول وملىء بالحياة . وقد حدث اليوم أن قمت من سريرى وذهبت إلى الحمام ثم إلى صالة الطعام . كان هذا أمراً صعباً منذ ست أو سبع سنوات .

مثل هذا السلوك يمكنه أن يجعلنى انساناً عدوانياً . ويصيبنى بالمرارة . رغم أن هذا يجعلنى أحياناً أشعر بما فى داخلى أكثر . فأنا انسان سهل فيما يتعلق بعملى . ولكننى لست آداة . لأننى اتوق إلى المعرفة . . والمعرفة وحدها .

وبورنجيه المولود فى باريس عام ١٩٤١ كان اسما مجهولاً قبل عام ١٩٨٥ حين تم ترشيحه لنيل جائزة سيزار السينمائية . . وهى الجائزة المعادلة للاوسكار فى السينما الامريكية . . عن فيلم «الحساب» ونال بورنجيه الجائزة . . وبدأت الأدوار تتوافد عليه . إلى أن اسند إليه جان لوهيير دور البطولة فى فيلم «الطريق الطويل» ومرة أخرى قفز اسمه إلى قائمة الترشيحات . ليس كممثل مساعد هذه المرة فى عام ١٩٨٨ بل كممثل رئيسى ، فحصل على الجائزة وتفوق على كل من جيرار ديبارديو ، وجان كارميه ، وجان روشفور وآخرين . .

ورغم فوزه بجائزة سيزار وما يمكن أن تحققه هذه الجائزة من شهرة إلا أن الأضواء التى القيت عليه كمؤلف لكتاب أدبى كانت

أكثر سطوعاً وحول هذا الكتاب أفردت له العديد من الصفحات الأدبية . حيث أكد الناقد جان لوى آزين فى مجلة لونوفيل أو سرفاتور — ١٧ ابريل ١٩٨٨ — ان ريشار بورنجيه يسير فى خطى انطوان بلوندان . وهو روائى شهير معروف بولعه الشديد بالحياة والأدب والوجود ومن أشهر رواياته «قرد فى الشتاء» . والوجود هنا لا يعنى الوجودية من مفهوم سارتر فهو رجل بلا نظرية ولا يتطلع للغد أو الامس بأى منظور . فليس بورنجيه بالمؤلف الذى يضع النظريات . ولكنه رجل يميل إلى الكتابة حول المدينة التى عاش بين أروقتها وسار فى دروبها . فعرف البشر والكلاب . . والنساء . . وبللته حبات المطر الخفيفة . . وأثلجه ندوف الجليد ليلة عيد الميلاد . .

هذه المدينة أسماها الكاتب «مدينة الليل الجميل» . وهذا الكتاب ليس بالرواية فليست هناك حكايات مألوفة . وليس الكتاب سيرة ذاتية عن الكاتب . . ولكن إذا كان للمدن سيرة ذاتية فى فترة معينة من خلال ارتباط اشخاص بها فليكن هذا . . كما أنه ليس بمسرحية كوميدية صالحة للتمثيل على خشبة المسرح . ولكنه — كما يؤكد المؤلف — حالة من العزف انتابته فقام بها ، وجاء العزف معاصراً وامتزجت فيه نغمات عديدة سمعها فى اماكن عديدة داخل الحانات البارسية . . وعن أفواه بعض اصدقاء الجنود . . فملأت وجوده بشجن خاص . .

ويقول جان ميشيل فردون فى مجلة «لوبوان» : «إن على المرء أن يتخيل حادثا يقع من قبيل المصادفة لرجل على موعد مع امرأة عليه أن يذهب لمراقصتها . ولكنه يسمع صوتاً فى داخله يدفعه إلى التراجع عن الذهاب . هكذا فعل بورنجيه وهو يرحل عبر صفحات كتابه الصغير . فهو رجل مشدوه بموسيقى البلوز . . وهو مؤلف لاغنيات عذبة وذات معانى جميلة . وهناك فى الحانات مطربون يشدون بهذه الأغانى . وبعد سهرة جميلة عليه أن يذهب لزيارة جدته العجوز كى يعزف لها احدى هذه الأغنيات . أو يردد بعضاً من مقاطعها على مسامعها . أو لعله يختبىء عندها من اشرار الشارع والزنوج . . والكلاب . . إنه رجل يعيش فى الأقبية . فى أماكن هامشية لا تدخلها الشمس فى النهار . وعندما يحل الليل تخجل المصابيح وهى تكشف عوراتها . فتؤثر أن تنطفىء . ولا يسمع المارة سوى قرقعة كؤوس الشراب .

ويقول فردون أن كتاب بورنجيه أشبه بأغنياته التى يؤلفها . يخترق فى اعماقه . ويعكس صوراً مؤلمة . ويثير الدهشة بصوره التخيلية . بل أيضاً وبالاخراج الفنى الذى طلع علينا الناشر به . وقد استطاع المؤلف أن يجسد الصفاء الآدمى المغلف فى رداء مرتبك . هذا الصفاء الذى يمكن أن يتغير بين وقت وآخر دون أن تحس بخسارة تذكر .

ومن الآراء التى قيلت حول كتاب «مدينة الليل الجميل» لريشار بورنجيه ما قاله جوزيان سافيتو فى جريدة لوموند — ١٥ ابريل ١٩٨٨ — : «هذا الكتاب يجب ان يمنح الرغبات للقارىء لكل هؤلاء الذين تم امتلاهم لعالم القراءة منذ طفولتهم . هذا العالم الساحر الذى لا يعرف مقدار ما به من متعة سوى من مارسه . هؤلاء الناس يرون بنظاراتهم القصيرة داخل مخيلاتهم . ويبدون دائماً فى حالة قراءة لا تنتهى . ومن هذه الحالات بورنجيه المتعطش دائماً لطفولته . ومن هذه البؤرة الانسانية استقى « حواديت » كتابه .

ويقول بورنجيه فى حديث نشرته مجلة الاكسبريس — ٦ مايو ١٩٨٨ — «بدأت الكتابة فى سنوات الستينيات ، فنظمت الأشعار والفت القصة القصيرة . وبعض المسرحيات . ولم احس أبداً بالاحباطات لأن مسرحياتى قد قوبلت باستحسان وعرضت على المسارح . أما القصص القصيرة فقد تم نشرها تباعاً فى الصحف والمجلات . ولكننى توقفت فجأة لمدة عشر سنوات بسبب الكسل والخمر . .

ويقول بورنجيه ان الناشر جيمار قد شاهد احدى مسرحياته فجاء إليه حاملاً عقداً ليوقعه من أجل نثر رواية جديدة . «قلت نعم . على الأقل حتى يمكننى ان استفيد من الأموال التى سيعطيها لى واستطيع بها أن أدعو اصدقائى على الشراب . ثم مر عام ولم اكتب شيئاً . لم أجد فى رأسى ما يستدعى الكتابة عنه . وقابلت صديقاً أخذ يحدثنى عن اشياء قديمة منها قيامى بالتمثيل فى مسرحية تحمل اسم «اطباء العالم» سافرنا إلى لبنان من أجل عرضها ، واشعل صديقى هذا الحماس والحمية فى داخلى لذا بدأت فى الكتابة فوراً .

لم أجد شيئاً أفضل من الكتابة عن المدينة التى عشت فيها هذه المدينة التى حملت فى طياتها نماذج مختلفة من البشر . . الصالح و الطالح الجميل والدميم . . الطيب والشرير . . الفنان والانسان العادى «إنها نفس المدينة دائماً من الخارج . . لكن البشر يتوافدون عليها على مدى السنوات . يموت الكثيرون فيتم دفنهم فى مقابرها . فلا يبتعدون كثيراً عن جوف المدينة . . وهكذا اردت أن أجعل مدينتى هى البطل الرئيسى لاحداث هذا الكتاب . .

وفى هذا الحديث اعترف ريشار بورنجيه باعجابه الشديد بانطوان بلوندان كروائى عكس تجربته الحياتية فى روايته بصدق . وفى أعماله يمكن ان نكتشف بسهولة مدى العلاقة الحميمة التى تربط بين بلوندان والمدينة التى عاش فيها . كما أبدى أيضاً اعجابه بالكاتب الانجليزى جاك لندن صاحب رواية «الناب الابيض» فهو من ناحية أخرى قد جعل من البحر مدينته التى يحبها . وركب البحار حتى صعد إلى القطب لشمالى . وجعل من حيوانات هذا القطب الجليدى أكثر آدمية من البشر انفسهم .

أما الكاتب الثالث الذى عبر عن اعجابه به فهو لوكليزو صاحب روايات «صحراء» و «الباحثين عن الذهب» وهو كاتب مغرم بالطبيعة واكتسب اهميته من مناداته بالعودة إلى الأم — الطبيعة — وارتشاف لنقاء من بين حناياها . أما الشاعر الذى يحبه فهو رينيه شار الشاعر السريالى المعروف الذى توفى فى شهر يناير الماضى .

ويعترف الكاتب الممثل أنه قارىء جيد . وإن الكتاب المحترفين لديهم الاحساس بحب الامتلاك . وهذا الاحساس ينعكس بسهولة من عيونهم : «لن يدهشنى الصمت الاعلامى والادبى حول كتابى . لأنه قد يبدو كتاباً غريباً عند البعض . .

وحول رغبته فى الكتابة مرة أخرى يرد بورنجيه قائلاً : احلم بالاستمرار . . وعلى كل فهناك فيلمان يجب أن انتهى من كتابتهما فى الفترة القادمة . . وهناك أيضاً كتابان صغيران يحمل احد هما «شاطىء خصوصى على النهر» ، أما الثانى فهو «سوينج . . اخى المهرج» .

ريشار بورنجيه هو ظاهرة من ظواهر اليوم . لكن الأدب لم يكن حالة وظاهرة مثل التمثيل وفنون أخرى . . وعلى بورنجيه إذا أراد أن يكون له باع فى هذا العالم الذى اختاره ان يكون وفياً له مثلاً فعل ايف سيمون . . ومارى فرانس بيزيه . . وبعد سنوات طويلة يمكن الحكم عليه . . ويمكن مطالبته بالاستمرار . . أو الاكتفاء بالوقوف أمام الكاميرا ◆

عن مجلة «الاكسبريس»
عدد ١٩٨٨/٥/١٠

بناء الرواية

كتاب : الدكتور عبد الفتاح عثمان
عرض ومناقشة : عبد المجيد شكرى

بناء الراوية ؛ دراسة فى الرواية المصرية ، تأليف الاستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان الاستاذ بقسم البلاغة والنقد والأدب المقارن بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ، وهى دراسة جادة حاول فيها تناول جانب هام من جوانب الدراسات النقدية ونعنى به بناء الرواية الفنى بمفهومها وخصائصها وأسسها بالاضافة إلى التحليل النصى لعدد كبير من أعمال كبار الروائيين فى مصر بدءاً من إبداعات رواد هذا الفن ، فالدراسة تجمع إذن كما يذكر الباحث نفسه بين التأصيل النظرى والتحليل النصى للاعمال الروائية فى أدبنا المصرى الحديث ، ومصر لاشك رائدة دون شك فى مجال الرواية ، وخطى كتابها خطوات واسعة راسخة على هذا الطريق ، فالفن القصصى بصفة عامة وإن كان معروفاً بصفة أصلية فى الأدب العربى القديم ، إلا أنه بأشكاله الفنية الحديثة قد تأصلت جذوره فى مصر على أيدى هؤلاء الرواد من كتابنا الذين قدموا ابداعاتهم على مدى نصف قرن من الزمان أو يزيد .

والأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان قسم دراسته إلى خمسة فصول تناول فى الفصل الأول تحديد معنى الرواية من ناحية التعريف النظرى والمقارنة بينها وبين غيرها من الفنون ومكانتها التأثيرية ، وتناول فى الفصل الثانى موضوع الحكاية الروائية موضحاً طبيعتها من ناحية الوحدة العضوية ، والزمان والمكان والصراع الدرامى وتناول فى الفصل الثالث الشخصية الروائية وأبعادها المختلفة الجسمية والنفسية والاجتماعية والعقلية وأنواعها من رئيسية وثانوية وايجابية وسلبية وفردية ونموذجية وصلتها بالكاتب ويتناول الفصل الرابع لغة الرواية بينما يتناول الفصل الخامس والأخير التكنيك الفنى للرواية .

يطرح الباحث الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان فى بداية الفصل الأول من دراسته سؤالاً عاماً جعله عنواناً للفصل الأول من الكتاب سؤالا يقول ما الرواية ؟ وفى محاولته الاجابة على هذا السؤال لجأ إلى تقديم تعريفات نظرية عديدة لمفهوم الرواية وهو فى نفس الوقت يعترف بأن الرواية جنس أدبى تميز برحابة التجربة وتعدد الاتجاه وتنوع التكنيك الفنى وبذلك يصعب تحديد معناه وحصر خصائصه فى تعريف منطقى محدد فهو يقول : « وكل رواية جديدة هى تجربة جديدة فى حد ذاتها لها طابعها المميز ورؤ يتها الخاصة فى التقينة والأسلوب كما أن صياغة تعريف للرواية قد يظن به قالبا جاهزا أعد سلفاً لصب الأعمال الروائية داخله واجبار الروائى على الالتزام به وهذا يحد من حريته ويقضى على قدرته الخلاقة فى التجديد والابتكار ، ناهيك عن تمرد الفنون بشكل عام على الصيغ الجاهزة والقوالب الصماء ورفضها الالتزام الصارم بالقواعد التقينية الملزمة .

● تبرير غير مقنع

ومع ذلك فنحن نراه فى مكان آخر لا يوافق من يرون رفض تعريف الرواية والتقنين النظرى لماهيتها وأداتها ووظيفتها باعتبار أن الرواية فن يعبر عن الحياة ، والحياة تخضع لنظام كونى له قوانينه وأطره الثابتة ، وهكذا نراه هو نفسه يقدم تعريفا مختصراً للرواية على أنها فن يعبر عن الحياة ، لكنه يقدم تبريرا غير مقنع لضرورة التعريف وهو أنه طالما أن الرواية فن يعبر عن الحياة ، والحياة لها نظام كونى له قوانينه ، فلابد للرواية وهى تعبر عن الحياة أن تكون لها قوانينها .

ولعل من المناسب أن أذكر هنا ، أن وضع تعريف ملزم وقواعد ملزمة للرواية وكتابتها لم يعد الآن موضع بحث بعد أن ساد الاتجاه نحو التحرر من كافة الأشكال التقليدية للرواية ، ولم يعد من المنطقى أو مما يساير روح العصر أن تحدد للرواية عدد كلماتها وعدد صفحاتها ونفس الشيء بالنسبة للرواية القصيرة والقصة القصيرة والأقصوصة ، فهذا التقسيم العددى كأن نقول عدد صفحات الرواية من مائتين وخمسين إلى أربعمائة صفحة وأن عدد كلماتها من أربعين الف كلمة إلى تسعين الف كلمة ولم يعد التقسيم الزمنى الذى قدمه أدجار آلن بوله قيمة فهو يحدد مواصفات القصة القصيرة حسب زمن قراءتها ، فهى فى رأيه تقرأ فى فترة من نصف ساعة إلى ساعة فإذا زاد الزمن عن ذلك كانت رواية وإن قل عن ذلك كانت أقصوصة ، بل لم تعد هناك أهمية لتقسيم الرواية حسب طول الفترة التى تستغرقها أحداثها ، ولا حسب أهدافها ، ولم يعد للشكل أو الموضوع أهميتهما السابقة بل لقد أصبح لدينا الأن روايات فى صورة خطاب أو فى صورة بيليوجرافيا أو صورة من عالم الأحلام أو الخيال العلمى أو لفانتازيا التى تستخدم الخيال لكشف أغوار النفس البشرية والأفكار ـ أو استخدام شكل قصص الأطفال فى كتابة روايات الكبار ، والأعمال الوثائقية التى تشمل قراءات ووثائق واقتباسات ومقتطفات من صحف ، ومع ذلك فإننا نرى الاستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان يمضى فى هذا الفصل من كتابه فى تحديد الفرق بين الرواية والقصة القصيرة ، والرواية والمسرحية ، والرواية والشعر ثم الرواية والتاريخ مع ايضاح دور كل من الروائى والمؤرخ وتأثير القالب الروائى على المادة التاريخية تطبيقا على

روايات جورجى زيدان التاريخية وما تجلى فى كتابات عبد الحميد جودة السحار وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وعلى الجارم ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ثم جمال الغيطانى الذى اتخذ من العصر المملوكى مجالا لإسقاطات معاصرة حيث يصف الأرهاب والتخويف والغموض الذى يسيطر على دولة البصاصين فى العصر المملوكى وذلك للكشف عن قضايا تحيا فى العصر الحاضر .

● الاساس الذى تبنى عليه الرواية ●

أما الفصل الثانى من كتاب بناء الرواية للأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان فيتناول فيه (الحكاية) باعتبارها الاساس الذى تبنى عليه الرواية ، وهنا نجد الباحث يعود إلى تقديم تعريف آخر للرواية فهى فى مفهومها البسيط عبارة عن حكاية تروى للناس من حيث الأحداث التى تقع لهم وموقفهم منها وتفسيرهم لها ومصائرهم فيها وكما يقول « أنه بدونها تفقد الرواية لبها وتماسكها ويصبح التعبير اللغوى نوعا من التهويم وضربا من التجريد الخالى من المعنى والعارى من الدلاله . وهو يؤكد رأيه هذا بقول « فورستر » : « إن الحكاية هى الوجه الرئيسى فى الرواية » أن الرواية تتحكى حكاية ، هذا هو الوجه الاساسى الذى لولاه لما كان لها وجود فهى كالعامود الفقرى أو الدودة الشريطية لا يمكن التحكم فى بدايتها أو نهايتها ، كما أنها قديمة قدم الزمن ترجع إلى أقدم العصور الجيولوجية » .

● الحكاية الروائية ●

ويرى الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان أن الحكاية الروائية هى حكاية أحداث حسب ترتيبها الزمنى وطابعها المكنى واساسها القيمى بطريقة فنية مميزة تتفاعل فيها الأحداث وتتحرك الشخصيات وتنمو المواقف فى اتجاه منطقى يفضى بالضرورة إلى نهاية منطقية طبيعية منبثقة من الأحداث ذاتها .

وهكذا ينتقل إلى مفهوم الحكاية الفنية فى الرواية المصرية من خلال مناقشة عدد من القضايا التى ترتبط به وتحدد معناه وهى الوحدة العضوية والزمان والمكان والصراع الدرامى .

● الوحدة لعضوية

وحول الوحدة العضوية يقول الباحث أنه لابد من خضوع الأحداث الجزئية لمنطق خاص يحدد وجهتها ، ويلم شتاتها ، ويحكم حلقاتها وهو منطق السببية حيث ترتبط الأسباب بالمسببات وتؤدى المقدمة الى نتيجة ، وهذا يتطلب تركيز الأحداث حول شخصية محورية تستقطب ما عداها من الشخصيات الثانوية بحيث ترتبط بها الأحداث .

وتماسك الأحداث وخضوعها لمنطق السببية يتم عن طريق (الحبكة) وهى سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج ، وكما يقول « فورستر » فى كتابه أركان القصة : إذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة بعده فهذه حكاية ، أما إذا قلنا مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا فهذه حبكة ، لأن الحبكة تقوم على تعليل الأحداث ومنطقيتها وتعطى الحكاية طابعها الفنى المقنع وهو ما يميز الحكاية الفنية عن الحكاية الخبرية بل ويذهب إلى ما ذهب اليه « تشارلتون » فى كتابه فنون الأدب من أنه لو خلت القصة من الحبكة لم تعد قصة فنية كما أن التركيز على ضرورة الحكبة يعنى الأهتمام بالوحدة العضوية التى تجمع الجزئيات التى يتكون منها الكل فى أطار منطق السببية وهذا معناه أن النهاية نتيجة طبيعية للبداية ومن ثم لا مجال للصدفة القدرية .

● الصدفة القدرية مرفوضة ●

وهنا يؤكد الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان على رفضه الكامل للصدفة القدرية التى تصيب البناء الروائى بالضعف وتفقد أهم خصائصه وهى التبرير والاقناع ، ويضرب لذلك مثلا بنماذج من الرواية المصرية لعبت فيها المصادفة فى بنائها دورا كبيرا بحيث أفقدتها تماسكها ومنها رواية « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ ورواية « إلى راحلة » ورواية « بين الأطلال » ليوسف السباعى ورواية « لقيطة » ورواية بعد الغروب لمحمد عبد الحليم عبد الله بل ويذهب الى القول بأن الأعتماد على المصادفة وحدها فى بناء الرواية دليل على نقص المهارة الفنية لدى الكاتب .

● الزمن ●

ويتحدث الباحث عن الزمن الذى ترتبط الحكاية به ارتباطا وثيقا فهو بمثابة الايقاع الذى يضبط أحداثها ، والشاهد الحى على مصير شخصياتها ، والعنصر الفعال الذى يغذى حركة الصراع الدرامى فيها ، فالزمن له تأثيره فى الأجيال المختلفة وهذا ما نراه فى ثلاثية نجيب محفوظ « بين القصرين » ــ قصر الشوق ــ السكرية » ، والزمن هو البطل الحقيقى فى ملحمة الحرافيش « حيث تتابع الأجيال وهذا ما نجده فى الأيام » لطه حسين « وهارب من الأيام » « لثروت أباظة » ، و « للزمن بقية » لمحمد عبد الحليم عبد الله ، و« الماضى لا يعود » لمحمد عبد الحليم عبد الله أيضا .

ومع ذلك فهناك من يرفضون التسلسل الزمنى للأحداث ويدعون إلى استخدام الزمن بطريقة تتناسب مع وعى الشخصية ، وقد أورد الباحث ما جاء فى كتابات « فرجينيا وولف » إحدى كاتبات « تيار الوعى » التى تقول : دعنا نسجل الذرات وقت سقوطها على الذهن بالترتيب الذى يسقط به ، ودعنا نتبع النظام الذى يتركه أى منظر أو تتركه اية حادثة على الوعى مهما كان هذا النظام غير متصل وغير مترابط من حيث الظاهرة .

لكنه ينهى حديثه عن الزمن بقوله :

ـ غير أن الزمن سيبقى النار المقدسة التى تنضج على حرارتها الشخصيات وتستوى المصائر وتضىء النهاية .

● المكان ●

ثم ينتقل الباحث إلى نقطة أخرى ذات تأثير جوهرى على الحكاية الفنية ، وهى المكان الذى يزخر بالحياة والحركة ، ويؤثر ويتأثر ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكاره ، كما يتفاعل مع الكاتب الروائى ذاته ، فالحكاية التى تتخذ من الريف مكانا يختلف فى أحداثها وشخصياتها وصراعها غير الحكاية التى تتخذ من المدينة مجالا لحركتها أو فى الأحياء الشعبية أو الأحياء الراقية أو فى الصعيد أو فى البحيرات وعلى السواحل ، وهذا ما يبدو واضحا فى رواية « دعاء الكروان » لطه حسين والجزء الأول من « الأيام » « ورواية صح النوم ليحيى حقى ، والطوق والأسورة ليحيى الطاهر عبد الله « وزنيب » للدكتور محمد حسين هيكل وروايات محمد عبد الحليم عبد الله الذى اتخذ الريف مكانا لأحداثها وكذلك عبد الرحمن الشرقاوى وثروت أباظة ونجيب محفوظ الذى جعل الأحياء الشعبية مكانا لأحداث رواياته ، وإحسان عبد القدوس الذى جعل الأحياء الراقية مكانا آخر لأحداث رواياته .

وهكذا يؤكد الباحث على أن للزمان والمكان أثرهما فى خلق الظواهر الاجتماعية المختلفة وظهور الأفكار السياسية والمذاهب العقائدية والظواهر الأخلاقية والنفسية .

هذا ويتناول الباحث الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان موضوع الطابع الدرامى للأحداث فى الحكاية الفنية أو ما يطلق عليه الصراع الدرامى حيث الحركة والتوتر والمفارقة والاثارة والمفاجأة فالروائى ينبغى أن يتخير الأحداث الدنياميكية ويرصدها ويصفها متجاوزا الأحداث الاستاتيكية بما فيها من جمود وركود وثبات وهو يقول :

ـ إن العنصر الدرامى فى الحكاية هو الذى يثير فى النفس نوعا معينا من الصراع المؤدى إلى سلوك أو تصرف أو تفكير معين فإذا قلنا أن الدراما هى روح الحكاية ، فإنه ينبغى علينا القول بأن الصراع هو روح الدراما .

والصراع فى الرواية تطور من صراع بين الانسان والقوى الغيبية إلى صراع بين الانسان ونفسه ، ثم بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه ، ثم اتسع وأصبح فى الاتجاه الواقعى يدور بين طبقة العمال الكادحة وطبقة الرأسماليين المستقلة المسيطرة والروايات المصرية حافلة بكل ضروب الصراع النفسى والفكرى والوجودى والزمانى والاجتماعى والسياسى ، ويضرب الباحث مثلا بالعديد من روايات نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف أدريس وتوفيق الحكيم ومحمد عبد الحليم عبد الله .

● الشخصية ودورها فى بناء الرواية ●

ونتقل إلى الفصل الثالث فى كتاب « بناء الرواية » للأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان والذى خصصه للحديث عن الشخصية ودورها فى بناء الرواية إذ يقول عنها إنها مركز الأفكار ومجال المعانى التى تدور حولها الأحداث ، وهو يؤكد هنا قول النقاد المعاصرين بأن خلق الشخصية المقنعة هو أساس بناء الرواية وسبب نجاحها ، ومع ذلك فالروائى فى عرضه للشخصية ينبغى ألا ينزلق وراء الامساك بتلابيب الحياة اليومية الجارية فيحكى كل تافة فى هذه الحياة من المأكل والمشرب والملبس والحديث الساذج والتصرفات البسيطة ، إلا إذا كان كل ذلك يرتبط بفكرة الرواية ويخدم الهدف المتوخى منها ، إنه ينتقى ويختار من الواقع . فيدرك ببصيرته الواعية كل هام وجليل له مغزى ، فيصور نوازع الفرد واتجاهاته ومثله العليا وصلاته الأجتماعية ، وصراعه فى سبيل تأكيد ذاته . والكاتب يتناول الشخصية الروائية من عدة أبعاد ، البعد الجسمى ، والأجتماعى والنفسى والفكرى ، بمعنى أن الشخصية توصف فى حالاتها المختلفة فيركز عليها فى صفاتها الفردية المتمايزة ، وصفاتها الاجتماعية التى تتكشف من خلال تفاعلها مع المجتمع وموقعها ايجابا أو سلبا من الحياة الإجتماعية السائدة ويؤكد الباحث على أهمية أن يكون ذلك من خلال منطق الأحداث وظروف البيئة والتبرير الفنى المقنع الذى يجعلها تنمو فى أجواء طبيعية متجانسة ، وهذا التفسير المنطقى لتصرفات الشخصية يطلب منه أن يتم بذكاء وحيطة ووعى فنى حتى لا يكشف الروائى عن رؤيته الذاتية للأحداث وبالتالى تعبر عن اتجاهه وتنطق باسمه ، فيصف لنفسه بدل أن يصف شخصياته ، وبذلك تبتعد الرواية عن النظرة الموضوعية وتضحى خواطر ذاتية بحتة يسخر الشخصيات للتعبير عنها .

هذا وقد تناول الباحث بالنقد عددا من الأخطاء التى يقع فيها كتاب الرواية وهم يرسمون شخصيات رواياتهم ، فمنهم من يوقف سير الحدث لكئ يلقن القارىء درسا فى موضوع معين ، ومنهم من يعلق على أفعال شخصياته ، ومن الكتاب من يخلقون شخصيات ليست فى الواقع شخصيات بل مجرد أفواه تتحدث بلسانهم ، وكل ذلك من ضروب تدخل المؤلف فى سير الأحداث ومع ذلك فالشخصية لابد أن تحيا حياتها فلا تظل ثابتة ، وهو يضرب لنا مثلا بما ذكره هـ . لورنس عن الشخصيات فى الرواية فهو يقول :

ـ لا تستطيع الشخصيات أن تفعل شيئا إلا أن تحيا ، فاذا استمرت خيرة طبقا لتصميم معين ، أو شرير : طبقا لتصميم معين ، أو حتى هوائية طبقا لتصميم معين ، فإنها ستتوقف عن الحياة ، وتسقط الرواية فاقدة الحياة ، فواجب الشخصية فى الرواية هو أن تحيا وإلا فإنها تصبح لا شىء .

● صورة أدق للشخصية الروائية

ويقوم الأستاذ : الدكتور عبد الفتاح عثمان بتقديم صورة أدق للشخصية الروائية ، فهى ليست صورة حرفية منقولة عن الواقع كما هو ، وإنما ترتفع عنه وتتجاوزه بجوانبها الفنية التى أضافتها عبقرية الكاتب ، فأصبحت معادلا فنيا للشخصية الواقعية ، ونموذجا لفئة من الناس ففيها من الواقع وفيها من الخيال أيضا . وفى تقديم الكاتب للشخصية ، قد يبدأ بالوصف البطىء ، ويؤخر ظهور الشخصية الرئيسية حتى إذا ظهرت على مسرح الأحداث تحركت الرواية ، وهكذا فنحن نجد للشخصية الروائية تصنيفات عديدة ، بعضها يتعلق بموقع الشخصية من الأحداث وقدرتها على النمو وادارة حركة الصراع ، فهى إما شخصية بسيطة أو شخصية نامية ، وبعضها يرتبط بموقف الشخصية من الأحداث ، فهى شخصية ايجابية أو شخصية سلبية ، وبعضها يرتبط بموقف الشخصية وتعبيرها عن الانسان الفردى أو النموذج الاجتماعى فهى شخصية فردية أو شخصية نموذجية والأمر لا يقتصر بالنسبة للشخصية الروائية على الإنسان فقد يخلق الكاتب شخصية تلعب دورا فى الأحداث أو ترمز إلى معنى فى الأحداث يستمدها من عالم الطير أو الحيوان .

هذا ويركز الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان وهو يتحدث عن الشخصية الروائية يركز على تقسيم النقاد المعاصرين للرواية على أساس مكونات الرواية وهى الحدث والشخصية والدراما ، فهناك رواية الحدث ، وهناك رواية الشخصية ، وهناك الرواية الدرامية .

ورواية الشخصية هى أهم تلك الأقسام إذ لها وجودها المستقل ويسخر الحدث لخدمتها .

وانطلاقا من هذه الزاوية ينطلق الباحث إلى تقديم دراسة تطبيقية فى مجال الرواية المصرية تركزا على عدد من ابداعات نجيب محفوظ و سواء أكانت تلك الشخصيات مسطحة أو نامية . وأخيرا يتحدث عن موقف الكاتب من الشخصية ذلك الموقف الذى ينبغى فيه أن يلتزم الكاتب بالحياد ويترك الشخصية تعبر عن نفسها من خلال الفعل والحوار ، ثم يواجه الباحث نقدا شديدا لخطأ الدكتور محمد حسين هيكل فى رواية زنيب وخطأ محمد عبد الحليم عبد الله فى معظم رواياته حيث يتدخل كل منهما فى الرواية بالشرح والتعليل .

● لغة الرواية ●

ونتقل إلى الفصل الرابع فى كتاب « بناء الرواية » للأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان وقد خصصه للحديث عن اللغة حيث يعقد مقارنة بين لغة الرواية ولغة الشعر ولغة المسرحية ولغة الخطابة ويذهب إلى القول بأن الروائى المتمكن هو الذى يسيطر على أداته اللغوية ويدرك أسرارها وفاعليتها فى التعبير والتأثير ويصوغ بمهارة فنية تركيبه اللغوى فيقدم ويؤخر ويوجز ويعرف وينكر ويوصل

ويفصل ويصرح ويكنى ويصف الأحداث ويجرى الحوار وينتقى الكلمات الدالة الموحية والتراكيب السهلة الواضحة التى ترتفع عن لغة الحياة اليومية الجارية . ويخلص الباحث إلى القول بأن لغة الرواية إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة تجعل الماضى واقعاً معاشاً وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات كما أنها تحمل الاشعاعات الفكرية العاطفية وتجعل الشخصية تعيش للحظة تلو اللحظة فى جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن . وبعد أن يتحدث المؤلف عن طبيعة اللغة الوصفية والحوارية فى الرواية يخصص جانباً كبيراً من اهتمامه ودراسته إلى موضوع الفصحى والعامية فى الحوار الروائى ، وبعد أن يقدم عدداً من آراء النقاد والمبدعين أنفسهم يرفض الرأى القائل باستخدام العامية فى لغة الحوار ، فاللغة الفصحى فى رأيه قادرة على تمثيل الشخصية فى حالاتها المختلفة بل إن الفصحى أقدر على استبطان الشخصية والكشف عن معالمها النفسية ورصد عالمها الداخلى وتسجيل حركة الصراع الدرامى ووصف نمو الحدث الذى يتجسد فى الحوار الحسى النابض المتدفق مرارة وحيوية فى اهابه الفصيح

● التكنيك الفنى الروائى ●

وهكذا نأتى إلى الفصل الخامس والأخير والذى خصصه المؤلف للحديث عن التكنيك الفنى الروائى ، فهناك التكنيك المرتبط بالشكل العام سواء أكان هو السرد أو السيرة الذاتية أو المذكرات ، وهناك التكنيك فى استخدام الزمان والمكان ففى مجال الرواية المصرية نجد بعض الكتاب يراعون الحس الزمنى حيث تتطور الأحداث تطوراً منطقياً زمنياً صحيحا حتى النهاية لكن هناك أيضاً من لا يتقيد بالترتيب الزمنى للأحداث فقد بدأها من قمتها أو من وسطها أو يرتد من وسطها إلى أولها ولعل رواية « الحرام » ليوسف إدريس هى أبرز نموذج لبداية الرواية بلحظة « الذروة » وهى لحظة العثور على لقيط حديث الولادة مختنقاً ومطروحاً على حافة النهر . وهناك أيضاً التكنيك الفنى فى الإيقاع فقد ترد الأحداث سريعة نشطة أو بطيئة متأنية تبعاً لظروف الحدث ودرجة انفعال الشخصية ، كما يوجد تكنيك المونولوج الداخلى من أجل تقديم المحتوى النفسى للشخصية . وأخيراً التكنيك الذى يستخدمه الروائى لتقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهنى من خلال الطرق التقليدية للقصص والوصف ، وهو ما يسميه النقاد المعاصرون بـ « تيار الوعى » حيث مناجاة النفس ، وهى غير المونولوج الداخلى فهو يقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد ويعطيه مزيداً من السمات الخاصة التى تميزه عن المونولوج الداخلى المباشر ، والمونولوج الداخلى غير المباشر ، والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ، وأخيراً يأتى التكنيك الفنى باستخدام الحلم الذى تتركز فيه هموم الشخصية واهتماماتها وطموحاتها التى تعجز عن تحقيقها فى اليقظة وغالباً ما يتم فى الأوقات التى تعانى فيها الشخصية من الاحباط والتوتر والأزمة النفسية .

● كلمة أخيرة ●

لقد جاءت دراسة الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان عن بناء الرواية دراسة أكاديمية واعية والتى تجمع بذكاء بين التأصيل النظرى والتحليل النصى لبعض أبرز أعمال كبار كتاب الرواية المصرية ، وقد قام مثلاً بعملية تأصيل نظرى لواقع روائى قائم وتعتبر بحق عملاً خلاقاً يفيد منه النقاد والباحثون والمبدعون .

رحلة الرواية عند محمد جلال
كتاب : شوقى بدر يوسف

روائى من الجيل الذى تأثر بنجيب محفوظ

عرض : شمس الدين موسى

ثمة عدد كبير من كتاب الرواية فى مصر لم يحظ أى واحد منهم بالإهتمام النقدى ، الذى ناله كتاب آخرون مثل نجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، ويوسف إدريس ، ويحيى حقى . . . ولا نظن أن هذا التجاهل النقدى كان مقصوداً فى حد ذاته ، على الرغم من وجود عوامل أخرى لا تزال تؤثر فى حياتنا بفاعلية أدت إلى التفاف النقاد حول كاتب معين ، ومتابعته كلما أصدر رواية ، كانت أو مسرحية أو ديوان شعر ، ددون نظر للآخرين . ونستطيع أن نقول أن هؤلاء الكتاب سقطوا من خريطة النقد لسنوات طويلة أثناء سنوات عطائهم .

ومن هؤلاء من حظى بقدر من الانتشار جعل أعماله تصل إلى الناس هنا وهناك عن غير طريق الكلمات المطبوعة ، بل تم ذلك عبر أجهزة الاتصال الأخرى مثل الإذاعة المرئية والمسموعة والمسموعة فقط فضلاً عن السينما كفن جماهيرى . ومن أمثال هؤلاء ، بل فى مقدمتهم «إحسان عبد القدوس ، وفتحى غانم ، وصبرى موسى . . . الخ ويأتى الروائى محمد جلال بين تلك الكوكبة من الكتاب الذين لم يركز النقد عليهم ، فى الوقت الذى شاعت فيه أعماله الروائية تليفزنونياً ، وإذاعياً ، وسينمائياً ، ووصلت إلى الناس هنا وهناك .

بل إن خط محمد جلال كروائى من الجيل الذى أتى بعد أفراد جيل العمالقة الذين تركزت حول أعمالهم اهتمامات النقاد سواء كانوا من النقاد الباحثين الأكاديميين ، أم من النقاد الكتاب من خارج الجامعات ـ كان خط محمد جلال أفضل بدرجة ملحوظة ، فلقد أعد عنه عدد من الدراسات ، والمتابعات التى تواصلت مع أعماله وتناولتها بالنقد والتحليل .

وها هو الكاتب شوقى بدر يوسف يقدم كتاباً نقدياً كاملاً اشتمل على آرائه النقدية فى أعمال « محمد جلال » الروائية بعنوان « رحلة الرواية عند محمد جلال » تناول فيه جميع أعمال محمد جلال بالتحليل منذ عمله الأول حارة الطيب عام ١٩٦٢ ، وحتى روايته الأخيرة « فرط الرمان ١٩٨٦ .

والملاحظة الأساسية على الكتاب أن الناقد «شوقى بدر

يوسف » قد تناول أعمال محمد جلال متتبعاً إياها وفق ترتيب صدورها زمنياً ، دون أن يتتبع ملمحاً فنياً ما لدى الكاتب طوال رحلته الروائية ، أو يتتبع فكرة ما لديه فيتأملها ويتباع تطورها فى أعماله ، بل إنه آل على نفسه تحليل جميع روايات محمد جلال عملاً عملاً منذ البداية وحتى النهاية . كما أنه لم يغص داخل المؤثرات الاجتماعية والنفسية للكاتب ، التى جعلته يختار شخصيات معينة بذاتها ، فيقدمها بذات الطريقة التى استعملها ولم يربط بين أفكار الكاتب وحياته الخاصة وشخصياته بل وقف عند مستوى التناول والتحليل . وما يحسب للكاتب محاولة تقصى الكتابات والكتاب الذين تأثر بهم « محمد جلال » ، وعلى الأخص نجيب محفوظ ، ولعله محق فى هذا - فمن من هذا الجيل والأجيال التى توالت بعد نجيب محفوظ لم يتأثر به ؟؟

وكان اهتمام « شوقى بدر يوسف » بإبراز ذلك التأثير واضحاً من أجزاء الكتاب الأولى .. بل إنه يتجاوز ذلك عند فرضه أن الروائيين المصريين قد تأثروا بجميع الاتجاهات كما يقول :

« نستطيع ونحن نعيش عوالم الرواية عند مبدعها أن نجد الاتجاهات التاريخية الرومانسية والواقعية بأنواعها تقليدية ونقدية واشتراكية ، كذا الإتجاهات النفسية والتحليلية وغيرها من المذاهب التى صاحبت حركة تطور الفن والأدب .. »

ويعدُ المؤلف « محمد جلال » من هؤلاء الكتاب الذين أخذوا من جميع الاتجاهات بنصيب ، فلقد بدأ محمد جلال فى رأيه تقليدياً ، وأنتهى عند الرواية ذات الزخم الأسطورى بشخوصه وصراعاته ، وشكله الفنى ومضمونه وما يحتويه من ركام العواطف . ولعلنى أختلف مع الكاتب فى هذا ، لأن تأثر « محمد جلال » بالرواية الواقعية فى بداياته كان أكبر من أى تأثير آخر حيث ظهرت أعماله الأولى وسط تحولات اجتماعية كانت تلمس كل أطراف لمجتمع ومنحنياته ، فلم تكن بداياته مغرقة فى الرومانسية على غرار « محمد عبد الحليم عبد الله -

بل إن عمله الأول « حارة الطيب » رغم قصة الحب بين رفعت وسوسن ، إلا أنه حاول إبراز الفساد الموجود فى الحياة ، خاصة فى الحياة الفنية التى كان يحاول البطل « رفعت » شق طريقه داخلها .

ولعلنى أتفق مع الكاتب فى أن أهم أعمال « محمد جلال » فى مراحله الأولى كانت رواية القضبان التى دارت أجوائها فى مرحلة الكفاح ضد الاستعمار ، فجاءت تنحو نحو الواقعية ، وإن كنت اختلف مع الكاتب فى اعتبارها تنتمى للواقعية الاشتراكية ، فهى أقرب إلى التسجيلية . ويعتبر الكاتب أن رواية القضبان لمحمد جلال كانت تمثل التمهيد لمرحلة الثلاثية الكهف ، والوهم ، الحب .. ألى مرحلة التأثر بنجيب محفوظ . كما يؤكد أن محمد جلال تأثر بآخرين مثل أحمد حسين ، وفتحى غانم ، ويقول :

« لقد تأثر محمد جلال كثيراً بثلاثية نجيب محفوظ ، وثلاثة أحمد حسين ، ورباعية فتحى غانم ، ونحن نستطيع أن نرى إطلالات المبدعين ظاهرة واضحة خلال هذه الأعمال المتميزة ، كما أن هذه الأعمال تكاد تتشابه جميعاً من ناحية التأثير بعضها البعض فى الشكل والمضمون .. نجد ذلك عند نجيب محفوظ ، وفتحى غانم ، والسحار ، واسماعيل ولى الدين ، كذلك نجد هذه الظاهرة واضحة إلى أبعد الحدود عند « محمد جلال » فى ثلاثية « الكهف ، الوهم ، والحب » من نواح عديدة منها الوحدة الدرامية التى تعمل على اضطرام الثلاثية بمتناقضات وصراعات متعددة ، ولا تتوقف عناصرها وأحداثها ومعانيها ، ومشاعرها عن الجريان والتدفق .. »

ثم يبين الكاتب أثناء تحليله لثلاثية محمد جلال أثر التأثر بالتكنيكات الحديثة بين زواية وأخرى ، مما أوجد خلافات بين الأعمال الثلاثة ، خاصة فى الأخيرة « الحب » التى استخدم فيها الكاتب تيار الوعى لدى كل شخوصها . ويسجل المؤلف أن ما استخدم « محمد جلال » كان مخالفاً لتيار الوعى لدى « جيمس جويس » أو « مارسيل بروست » ، وأنها كانت نتائج تأثر « محمد جلال » بأعمال نجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله ، وإحسان عبد القدوس ، على الرغم من أن استبطان لوعى فى رواية الحب قد غطى المساحة الكبرى من الرواية منذ بدايتها وحتى قرب انتهائها .. ويقول أيضاً عن الثلاثية :

« لقد حفلت ثلاثية « محمد جلال » بشخصيات ربما تواجدت بصورة أو بأخرى فى أعماله الأخرى - إلا أن هذه الثلاثية تعتبر ذات طابع خاص من حيث الشكل والمضمون والدلالات »

« مظاهر التطور لدى محمد جلال

ولقد أهتم الناقد فى كتابه بإبراز التطورات التى حدثت فى بناء الرواية ، وكل من الحوار ، والسرد الذى استخدمه « محمد جلال » فى أعماله المختلفة .

ويرى الناقد أن المعمار الفنى التقليدى الذى اتبعه فى البداية . كان يمثل سمة على أعمال « محمد جلال » لكنه تطور به بحسب الضرورة التى استوجبت هذا التغير وكأنه يتتبع « نجيب محفوظ » فى تطوره . ولقد اعتبر « محمد جلال » على رأس تلاميذ « نجيب محفوظ » الذين ساروا على نفس الدرب والتطور ، على الرغم من أن محمد جلال لم يكتب القصة أو المسرح - بل ظل مخلصاً للشكل الروائى دون الأشكال الأخرى .

ويرى الكاتب أن الروايات « حارة الطيب ، والرصيف ، والقضبان ، تمثل المرحلة التقليدية خير تمثيل - حيث لم تكتمل أدوات الكاتب بعد .

ومرحلة الثلاثية الكهف ، والوهم ، الحب تمثل بداية التطور الحقيقى فى أعمال محمد جلال حيث ظهرت حساسية تجاه الأدوات الجديدة فى السرد والحوار واتباع المنلوج الداخلى . ثم يرى الكاتب أن مرحلة قهوة المواردى ، وعطفة خوخه كان فيها محمد جلال قد تجاوز البناء التقليدى وحقق إنجازاً بدرجة ملحوظة ، حيث لجأ إلى أسلوب الشحنات التلقائية ، من خلال السرد والحوار ليعطنا الانطباعات ، التى يدخلها دائماً على حركة الشخصية التى تنعكس على تطور الحدث الذى يتصاعد ويتنامى حتى يبلغ الذروة .

كما لاحظ الكاتب أن تلك التطورات كان لها أثرها على كل من السرد والحوار فى روايات « محمد جلال » - باعتبار أن السرد والحوار شريكان مهمان فى المعمار الفنى لدى الكاتب الروائى - بل إنهما يخدمان النسيج الروائى - فبعد السرد التقليدى جاءت مرحلة المنلوج الداخلى الذى كان السرد فيها مختلفاً ، وكان يتضمن الحوار الداخلى النفسى بل إضافة إلى تلاشى الزمن الواقعى ، وتحوله إلى زمن نفسى ليس له تتابعات طبيعية ، بل جاء ليحمل الكثير من الشحنات السيكولوجية التى تعمل على توصيل مضمون الحدث .

وما حدث للسرد ـ كان له ما يناظره فى الحوار ، فكان لابد بعد أن تحول السرد التقليدى إلى سرد غير تقليدى يحمل عوامل التجديد فى الرواية ـ أن يظهر أثر ذلك على الحوار ، فجاء حواره فى البداية عامياً يتماشى مع مرحلة الواقعية والتسجيلية التى التزم بها ، ثم تحول بعد ذلك ابتداء من رواية « الكهف » ، إلى الفصحى التى استمر يستخدمها حتى النهاية . كما يلاحظ الناقد أن الحوار فى المرحلة الأولى كان نابعاً من صلب التسجيلية فى تصويرها للواقع ، كما كان تابعاً للتقديرية فى السرد .

أما فى المرحلة التى كان « محمد جلال » فيها يحاول أن يعبر عن أزمة الإنسان وطبيعته الداخلية ـ وتتمثل فى روايتى « الأنثى فى مناورة ، والملعونة » ، وكذا فى رواية « محاكمة فى منتصف الليل » ، وجاء الحوار فيه ينبع من الشاعرية التى يشف بها العمل ، والتى استخدمها « محمد جلال » من خلال المنلوج الداخلى الذى يصل من خلاله إلى أعماق الشخصية .

***

وفى الجزء الأخير من الكتاب يعتبر المؤلف أن رواية « فرط الرمان » كانت تمثل قمة التطور فى الشخصية الروائية عند « محمد جلال » ـ ويرجع ذلك للخبرة الطويلة التى أكتسبها الكاتب طوال خمس وعشرين سنة ، ظل خلالها يشكل عالمه الإبداعى بما يتناسب مع واقع المجتمع الذى كان التغير ملحوظاً فيه . فلقد ظل المضمون دوماً هو شاغل الروائى ، فكان فى أعماله دائم البحث عن المدينة الفاضلة ، أو يحاول إقامتها على أرض الرواية بعد أن افتقدها على أرض الحياة ، وسط عوامل التصدع ، والقهر ، والتسلط باستخدام مجموعة من الشخصيات والأبطال الروائيين ـ وظل كذلك حتى روايته الأخيرة فرط الرمان ، التى يلاحظ الناقد « بدر يوسف » أن الكثير من شخصياتها ـ فرط الرمان ـ قد تواجد أنماط منها فى أعماله السابقة ـ ويقول :

« علاوة على القضايا الأساسية والانسانية التى تضمنتها هذه الرواية ـ فرط الرمان ـ بدلالاتها ورموزها التى تواجد الكثير منها فى أعماله السابقة ، نجد أنها تحدد ملامح العالم الروائى عند محمد جلال ، بحيث أننا نجد أن بصمات أعماله السابقة تظهر بوضوح شديد فى نسيج هذه الرواية ، كما نجد أن ظلال الحدث فى أعماله السابقة يطل بإلحاح فى صلب أعمالها . . »

وأنى أعتبر أن ذلك ليست عيباً لأن الكاتب طوال حياته ربما تشغله قضية واحدة فكرية ، أو إنسانية أو إجتماعية ، فيظل طوال حياته يبحث لها عن حلول ، وقد يظهر هذا فى أعماله ، وأضيف على ذلك ـ أن ما شغل كاتباً كبيراً مثل نجيب محفوظ هو عدة أفكار بعضها فلسفى ، والآخر فكرى ، أو سياسى لكن الملاحظ أن ثمة فكرة واحدة تسلسلت إلى معظم أعماله ، وهى متابعة تطور الإنسان المصرى منذ ثورة ١٩١٩ ، وحتى تحت المطر ، أهل القمة ، الحب فوق هضبة الهرم . . . الخ بالإضافة إلى عشرات القصص القصيرة فهذا ليس عيباً ، ولا يعيب محمد جلال أن تشغله قضايا ثابتة ومحددة طوال حياته الفنية ، خاصة ، وأنه قد تأثر كثيراً بنجيب محفوظ ، كما برهن على ذلك الناقد فى كتابه .

حفريات المعرفة

الكاتب : ميشال فوكو
عرض : محمد وايت وعلى

اراد ميشال فوكو لكتابة حفريات المعرفة إن يكون بمثابة التأسيس النظرى لا عماله السابقة والتى اثارت جدلا طويلا ، واتسمت بالغموض واستعصى فهمها على المهتمين بقضايا الفكر والفلسفة ونذكر بالتحديد ثلاثة اعمال هى « تاريخ الجنون » و « ميلاد العيادة » و « الكلمات والاشياء » فاذا اردنا أن نرتب أبحاث ميشال فوكو حسب الزمن الثقافى لجاء بحث « حفريات المعرفة » هو الاول لأنه التأسيس النظرى أو النظرية المعرفية لأبحاثه الأخرى والتى أراد لها أن تكون صدمات تغيير صورة تاريخ أوروبا المطمئن مما هو عليه الآن إلى صورة أخرى سوف نتعرف على ملامحها عند استعراضنا لما جاء فى هذا البحث النظرى التأسيس لميشال فوكو .

ويأتى عرضنا لهذا البحث فى إطار الاهتمام المتواضع الذى يحظى به هذا الفيلسوف فى كل أرجاء العالم خاصة أوروبا التى كرس كل حياته العلمية للتعبير عن جانبها السلبى المظلم حتى تكتمل الصورة وقد نال ميشال فوكو اهتمام بعض الدارسين والمفكرين العرب وتجلى هذا الاهتمام فى ترجمة بعض أعماله إلى اللغة العربية نذكر منها ترجمتين مغربيتين للدرس الافتتاحى فى كوليج دى فرانس « نظام الخطاب » وخصصت بعض المجلات الفكرية اعداداً كاملة لميشال فوكو نذكر منها مجلة المنار الصادرة فى باريس ومجلة الكرمل الصادرة فى قبرص كما ترجم أحد المتخصصين فى ميشال فوكو وهو الدكتور سالم يفوت فى جامعة محمد الخامس ترجم كتاب لدولوز عن ميشال فوكو تحت عنوان « المعرفة والسلطة » وأصدر مركز الانماء القومى ببيروت كتابا هاما عن فيلسوف الجنون تحت عنوان « ميشيل فوكو مسيرة فلسفية » وكانت أهم الأعمال الفوكوية التى ترجمت إلى اللغة العربية هى « حفريات المعرفة » L'ArcheoLogie de sovri من طرف الدكتور سالم يفوت جاءت الترجمة دقيقة إلى أبعد الحدود استعان فيها المترجم بالكتابات المغربية الأخرى فى مجال اللسانيات وفى مجال الابستمولوجيا وهى المجالات ليست غريبة على المترجم الذى الف كتابين فى الابستمولوجيا لذلك جاءت الترجمة فى المستوى الذى تفتقده الكثير من الترجمات الأخرى وهى مراعات البعد التداولى فى التعامل مع المفاهيم .
واذا اعتبرنا كل ترجمة هى قراءة وكل قراءة هى انتاج آخر للنص فالنص الذى نريد عرضه فى هذه العجالة هو نص ذو مدخلين المدخل الأصلى . والمدخل الأخر هو الترجمة .

خصص ميشال فوكو مقدمة بحثه للتركيز على المنهج الذى اشتغل به فى أعماله السابقة وهو منهج يقوم على كل أشكال التأريخ التقليدية وحين نقول التقليدية فإن القصد مع الفوكو المناهج التى لا تستعمل مفهوم القطيعة فى تعاملها مع التاريخ وتاريخ الأفكار بالذات لأنه موضوع اهتمامات ميشال فوكو . ذلك أن التأريخ التقليدى

همه الوحيد هو البحث عن الاستمرارية والتفكير فى الاتصال من أجل اعطاء صورة واضحة عن تطور الأحداث والافكار وكأن التاريخ قصة لها بداية ونهاية وبينهما صيرورة وأن الأمور تسير فى نظام فى خط مستقيم تنتظم فيه كل الاشياء وحينما يصطدم المؤرخ بما يخرج عن هذا الخط المستقيم وما يشوش مسيرته يقصيه ويحذفه . وكان هم المؤرخ التقليدى فى نظر ميشال فوكو هو البحث عن الرابطة التى تجمع بين الأحداث وكل الأسئلة المطروحة فى هذا العدد تكون من أجل الحفاظ على الصورة العامة والكل الموحد أو المفترض أنه موحد .

فجاء ميشال فوكو ساخراً من هذا النوع من التأريخ المحكوم بنظرة مسبقة همها الأساسى هو الحفاظ على صورة موحدة مطمئنة هادئة وإبعاد كل ما هو شاذ ، كل ما من شأنه أن يشوش على الصورة العامة انتظامها فى سلسلة طويلة . جاء ميشال فوكو كعادته ليقلق هذا المطمئن ليزحزحه عن مركزه ليخلق داخله عدة مراكز جاء ليخرق السلسلة ويحولها إلى سلاسل متعددة . فاتجه نحو ظواهر الانفصال « فوراء الاتصالات الكبرى للفكر ، وراء التجليات العظمى والمتجانسة لروح أو لعقلية جماعية وخلف الصيرورة العنيدة لعلم متمسك بأن يوجد وان يكتمل منذ بدايته » ص6، خلف كل هذا ينكب البحث على رصد وتتبع عواقب الأنقطاعات المتعددة والمتباينة : مثل الافعال والعقبات الابستمولوجية التى وصفها بشلار . وكذلك تحول المفاهيم وانتقالها وكذلك التمييز بين المستويات الصغرى والكبرى لتاريخ العلوم . ومن بين الانقطاعات ايضا وإعادة التوزيع التراجعى للاحداث . اذ يكون الزمن الثقافى هو المقياس فى التعامل مع الأحداث لا الزمن التاريخى . ومن بين الانقطاعات أيضا يذكر ميشال فوكو الوحدات البنائية للصروح والانساق .

لم يعد المشكل مع ميشال فوكو مشكل التراث وإنما المشكل الاساس عند فوكو أصبح هو الفصل والحد والتحولات التى تعمل كتأسيس وتجديد للتاسيس ذلك أن الاسئلة التقليدية التى كانت تواجه بها الوثيقة كان الهدف من وراءها هو إعادة بناء الماضى انطلاقا مما تقوله تلك الوثائق . أما مع فوكو فالمسألة من الصورة التى ارتضاها لنفسه زمنا طويلا . للقيام بهذه المهمة يجب القيام بمهمتين اساسيتين : الأول البحث داخل السلاسل الطويلة عن سلاسل متعددة .

الثانية النظر إلى مفهوم الانفصال لا كما نظر إليه التاريخ الكلاسيكى إذا اصبح مع فوكوه أداه للبحث وموضوعه فى نفس الوقت والذى كان يحذف من التاريخ للحفاظ على الصورة الخطية لتتابع الاحداث . يعمل منهج فوكو على ابراز تعدد الفصائل وتقصى جميع مظاهر الانفصال فى حين يبقى التاريخ بمعناه الكلاسيكى ، ميالا إلى أغفال الاحداث المباغتة لصالح لا بنيات لا يمكن للاغفال أن يعرف طريقة إليها . ويؤكد ميشال فوكو أن كتاب « حفريات المعرفة » ليس « استعادة ووصفا دقيقا نقرأه فى سطور كتاب تاريخ الحمق أو ميلاد العيادة أو الكلمات والاشياء ، بل يختلف عنها فى عدد هام من النقط » ص 16 بعد المقدمة يعرض ميشال فوكو كتابة هذا فى ثلاثة أبواب : ففى الباب الأول والذى جاء تحت عنوان الانتظامات الخطابية . ذلك أن ميشال فوكو قد استبعد الاهتمام بالكتاب لأن هذا الأخير ذو وحدة مادية هزيلة اذا قورنت وعورضت بالوحدة الخطابية لهذا استبدل فوكو الكتاب بالخطاب لأن « حدود كتاب ما فى الكتب ليست ابدا واضحة بما فيه الكفاية وغير متميزة بدقة : فخلف العنوان والاسطر الأولى والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الداخلية وشكله الذى يضفى عليه نوعا من الاستقلالية والتمييز ثمة منظومة من الاحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى مما يجعله ككتاب مجرد عقدة داخل شبكة أو مجرد جزء من كل » ص 23 .

فكل شيء من شأنه أن يعيدنا إلى التاريخ ويبعدنا عن البنية الداخلية للخطاب هو ملغى عند فكو فبدل الكتاب يهتم فوكو بانتظامات الخطاب . لذلك يقصى كل مفاهيم الاتصال التى قد تبعدنا عن الانفصال مثل مفاهيم : التقليد ـ التأثير ـ النمو ـ والتطور . ويتم استخدام مفاهيم التقطع والانفصال والعتبة والحد والسلسلة والتحول لا تستخدم هذه الوسائل عند ميشال فوكو كوسائل وادوات منهجية فقط بل تصبح فى حد ذاتها قضايا نظرية فهى أدوات للبحث وهى موضوع للبحث وكونها قضايا نظرية هو ما يهم ميشال فوكو . لذلك فهو يفوت الفرصة على الاوهام الاتصالية غير المتبصرة التى ننطلق منها سلفا فى تنظيم الخطاب الذى لا ننوى تحليله وذلك لصالح مفاهيم الانفصال والقطيعة . لذلك يفرض فوكو (١) التخلى على فكرة تحكم على التحليل التاريخى للخطاب بأن يصبح اقتفاء صدى وأعادة لا حل ينفلت فى كل تحديد (٢) التخلى عن فكرة تحكم على الخطاب المراد تحليله بان يغدو تأويلا أو إنصاتا لما قيل من قبل والذى فى نفس الوقت لم يقل أبدا .

« لا ينبغى أحالة الخطاب إلى الحضور البعيد للأصل ، بل ينبغى تناوله كخطاب لا أصل له » ص 25 .

لكن ماذا بعد هذه المرحلة المتمثلة فى استبعاد الأشكال المباشرة التى يتقمصها الاتصال ؟ بعد هذا يجيب فوكو سيتحرر ميدان بكامله وهو ميدان رحب يمكن تعريفه بانه مجموعة العبارات الفعلية الكتابية أو الشفوية) فى تبعثرها كأحداث وفى اختلاف محتوياتها فهى عبارة عن ركام من الأحداث داخل فضاء الخطاب . وصف الخطاب عند فوكو يتعارض مع منهجية تاريخ المفكر مع هذا الاخير لا نستطيع اعادة بناء منظومة فكرية ما إلا بالاعتماد على مجموعة محددة من الخطابات فتحليل الفكر هو دوما باستمرار تحليل يسعى إلى البحث عن المعنى الحقيقى وراء المعنى المجازى . أما تحليل الحقل الخطابى فيتجه وجهة أخرى مغايرة ، همه الاساسى هو التعامل مع العبارة كشيء قائم الذات لا يحيل إلى مستوى آخر ، والنظر إلى خصوصيتها وتمييزها كحدث لا أصل له ، وتحديد شروط وجودها .

كل اهتمام ميشال فوكو ينصَبُّ على الخطاب بدل الكتاب أو الأثر لان الخطاب لا يحيلنا إلى أشياء أخرى لذلك كان اهتمام ميشال فوكو كبيرا بالخطاب كمفهوم جديد فى الفلسفة المعاصرة تحددت ابعاده ليست فى المجال الفلسفى فحسب بل أيضا فى مجال اللسانيات . لذلك كان موضوع الدرس الافتتاحى لفوكوفى كوليج دى فرانس تحت عنوان « نظام الخطاب » وجاء الباب الأول من حفريات المعرفة مخصصا للانتظامات الخطابية . والاهتمام الكبير بالدراسة العميقة لمكونات هذا الخطاب بل الامر لا يتوقف عند التسجيل والوصف بل يتعدى ذلك إلى ابراز كل مظاهر التعدد والاختلاف والتبعثر داخل فضاء الخطاب لذلك كل شيء فى هذا الباب بصيغة الجمع أو هذا يجب أن تكون . فالخطاب يجب أن تتوزعه وحدات عدة لا وحدة واحدة . وإن لم تظهر من البداية يجب ابرازها والتأكيد على تعددها . هذا الخطاب أو غيره ليس له شكل واحد . مع فوكو نتحدث عن التشكيلات الخطابية بصيغة الجمع . وكذلك الموضوعات داخل الخطاب هنا تتكون الموضوعات وتتكون

الصيغ التعبيرية وتتكون المفاهيم وتتكون الاستراتجيات . هذه هي أهم الموضوعات والاشياء التي سيركز عليها من داخل تحليل الخطاب الذي استعاض به عن الكتاب . فوكو ما فتيء يبرز التعدد والتبعثر من أجل تفكيك النص إلى وحدات ويسهل اختراقه وبالتالي تسهل عليه زحزحته عن المكان الذي ظل يرقد فيه مطمئنا هادئا . لكن ماذا يعني الخطاب عند ميشال فوكو : « هو احيانا يعني الميدان العام لمجموعة من العبارات وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من العبارات وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها . تدل دلالة وصف على عدد معين من العبارات وتشير إليها . ألم أجعل لفظ الخطاب الذي كان من المفروض أن يقوم بدور الحد أو الغطاء للفظ العبارة ، يتغير بحسب تغييري لوجه التحليل ولمواطن تطبيقه وبمقدار ما كانت تغيب من بالي العبارة ذاتها » ص 78 .

إن المسألة الاساسية عند فوكو هي الاهتمام بالوحدات الخطابية بالعبارات لذلك جاء الباب الثاني مخصصا للعبارة . هذه الوحدة الخطابية التي تعتبر نقطة ارتكاز التحليل عند فوكو . وبعد أن يبرز الصعوبة البالغة في تعريفها وإنها تختلف عن الجملة وعن القضية وعن الفعل اللساني لان وظيفتها مختلفة ينتقل فوكو لتحديد الوظيفة العبارتية ووصف العبارات من أجل تقريب الوحدات الخطابية المستهدفة من التحليل الفوكوي مع التركيز على العلاقات الداخلية والانتظامات الخطابية دون السقوط في الاحالات التي غالبا ما ترمي بنا في سلاسل طويلة ينتهي بنا إلى الصعود نحو الاجداد غير فاهمين الموجود امامنا وكأن الخطاب لا قيمة له إلا إذا ربط بالماضي ليجد تفسيره الحقيقي .

ويخصص فوكو الباب الثالث للكلام والاسهام في هذا الجديد الذي يقترحه لمنهج للتعامل مع تاريخ الأفكار : أنه حفريات المعرفة . هذه الحفريات التي استعاض بالخطاب عن الكتاب والتي ارادت أن تبرز داخل الخطاب من خلال تحليل انتظاماته أن تبرز وحداته المختلفة والمتعددة وهي السبيل إلى زحزحة كل مركز وابراز التشكيلات بالجمع وليس تشكل واحد من أجل الاكثار من المنعرجات وداخل نفس الخطاب وإبراز الموضوعات بصيغة الجمع كل هذا من أجل رسم فضاء تبعثر حتى يتم تفويت الفرصة على الأوهام الاتصالية غير المتبصرة التي ننطلق منها سلفا في تنظيم الخطاب المراد تحليله وكل هذا من أجل الهروب والافلات من أي نظرة مسبقة ترى أن كل شيء يجد تبريره في التاريخ وإن السابق يفسر اللاحق . وإذا تساءلنا هي إذن حفريات المعرفة ؟ يجيب فوكو :

١) حفريات المعرفة تريد اختراق عتمة الخطاب وضبابيته تعتبر الخطاب نصا أثريا وليس وثيقة فهي ليست مبحثا تأويليا . لأنها لا تسعى إلى اكتشاف « خطاب آخر » يتوارى خلف الخطاب وترفض البحث عن المعنى الحقيقي خلف المعنى الظاهر .

٢) لا تسعى حفريات المعرفة إلى استكشاف مظاهر الاستمرار غير المحسوس الذي يربط بكيفية اتصالية الخطابات بما يسبقها بل ينحصر المشكل في تحديد الخطابات في خصوصيتها

٣) لا تسعى أن تكون دراسة نفسية وإجتماعية بل تسعى إلى تحديد أنماط وقواعد الممارسات الخطابية التي تحكم الاثار الفردية وتوجهها .

٤) لا تريد الحفريات ترديد ما قبل من خلال التعمق في ما هية هذا الما قبل . انها كتابة ثانية للخطاب لذلك تعلن الحفريات قبل بداية التحليل موت المؤلف فهي ليست بحث دائبا عن الابتكارات .

ويخصص فوكو خاتمة كتابه حفريات المعرفة إلى حوار بينه وبين منتقديه ، الذي يهاجمونه بشدة حينما يتظاهر انه ليس بنيويا . وإنه ينفي التاريخ وإنه يقتل الانسان . فعن البنيوية يقول فوكو : « لم تكن لدي نية اذن في ان اخرج بالمشروع البنيوي عن حدوده المشروعة . ويمكنكم بكل سهولة ان تعترفوا لي بهذا الحق بدليل انني لم أستخدم ولو مرة واحدة لفظة بنية طيلة صفحات كتاب . . « الكلمات والاشياء لكن لنترك جانبا المجادلات أثيرت حول « البنيوية » فهي لازالت ، ، تعيش على امجادها في مواطن يهجرها حاليا أولئك الذين يبذلون جهدا حقيقيا . ان ذلك الصراع الذي كان خصبا لن يخوضه اليوم سوى الممثلون المقلدون الهزليون والمتجولون » ص 793-193 .

أما عن التاريخ ففوكو يؤكد أنه لم يرفض التاريخ بل قطع الطريق أمام مقولة عامة وفارغة الاوهي مقولة تبدل الاحوال « لأشدد على التحول ذي المستويات المختلفة ، اني ارفض نموذجا متجانسا وواحد للزمانية »

ان ما يثبته فوكو هنا ويؤكد عليه ليس امرا مطلقا بالنسبة إليه قد ينفيه في جهة اخرى . لانه يرفض ان يوضع في خانة وحين نطالب فوكو ان يجد له مكانا معينا وان يكون واضحا يجيب فوكو بسخرية « فلا تطلبوا مني أناولا تأمروني بان أظل انا هو باستمرار : فتلك أخلاق الحالة المدنية ، وهي اخلاق تحكم اوراقنا وبطاقاتناالادارية كبطاقة الهوية . فلتتركنا وشأننا احرار ، حينما يتعلق الأمر بالكتابة» ص 17 .

جميع الاحالات ترجع إلى النص المترجم لسالم يفوت .

ميشال فوكو :

يعتبر ميشال فوكو من اكبر فلاسفة الغرب في القرن العشرين . لقد ذاع صيته في كل ارجاء اوروبا بل في العالم أجمع انطلاقا من أبحاثه التي جمعت بين الاكاديمية والفورية . هذه الابحاث تركزت حول المجتمع والثقافة والسلطة .

كانت كتاباته أحدث من الحداثة نفسها لانها كانت تطل على كل ما يستبعد على كل ما يهمش ، على كل ما يجهض في الابحاث الاخرى . كانت كتاباته ساخرة . ومتشككة وعنيفة في راديكاليتها . ولعل كتابه الشهير « تاريخ الجنون » الذي صدر سنة 1961 محطته الفكرية الاولى في طريق زحزحة تاريخ اوروبا المطمئن إلى الصورة التي هو عليها فجاء ميشال فوكو ناقضالالاسم السلب . فكانت لهذا الكتاب اصداء متعددة في كل أجزاء اوروبا وبعدها كان كتابه ميلاد العيادة أصبح اسم ميشال فوكو تترذده السنة المختصين . لكن كتابه الخطير والشهير في نفس الوقت « الكلمات والاشياء » 1966 قد جعل اسم ميشال فوكو على كل لسان شغل عقول المفكرين والمحافل الجامعية في فرنسا وغيرها . واتبع هذه السلسلة بمجموعة من الأبحاث الجاد نذكر منها « اركيولوجيا المعرفة » 1971 و« الجريمة والعقاب » 1975 وقد عكف ميشال فوكو في السنين الاخيرة من حياته على تصنيف كتاب ضخم تحت عنوان « تاريخ الجنس » صدر جزءه الاول في حياة ميشال فوكو 1976 وصدر الجزءين الباقيين بعد موته مباشرة 1984 . ولد ميشال فوكو سنة 1927 وتوفي في صيف 1984وكان موت فيلسوف الحمق أو الجنون شيئا غير عادي ان فيلسوف « موت الانسان » كما يسمونه في اوروبا لازال في أوج عطاءه ولم يتجاوز السابع والخمسين من عمره الحافل بالابحاث والدراسات واقتحام الممنوع وهناك المستور وفض الاغلقة التي ينسجها التاريخ حول المواضيع والاشياء .

نجيب محفوظ ... الروائى المتفرد

إعداد : د. جمال عبد الناصر

قد لا نتفق جميعا اليوم ، قراءً كنا أم نقادا ، على أن نجيب محفوظ الروائى الأول فى مصر بل وفى العالم العربى ؛ وقد يشك بعض منا - فى ذات الحين - فى كونه أبرز الكتاب على الاطلاق واعمقهم مغزى فى مجال الرواية العربية التى تمخض عنها هذا القرن . ولكن مهما اختلفنا أوصارت شكوكنا ، فإن نجيب محفوظ يتمتع بخصوصية مصرية عجيبة رغم الخاصية العالمية الأساسية التى تتسم بها موضوعاته فى كثير من الروايات . ومقام نجيب محفوظ الذى يتمتع بها الآن - على الاقل فى الساحة العربية - لم يكن تحقيقه أمرا ميسورا . فقلما تفتقت قرائح الروائيين العرب الأخرين ، ممن يفرزون اعمالا ادبية مميزة بين الحين والحين سواء فى مصر أو فى البلدان العربية الأخرى عن اكثر من رواية أواثنتين بدرجة مماثلة من التميز والجودة إذلم يستطع روائى بعد أن يدنو من عالم نجيب محفوظ القصصى بمداه اللانهائى وتنويعاته الفريدة واصالته وجدته وافرازاته الضخمة .

كما أنه من العسير أن يضاهى كثيرمن الأدباء - حتى على مستوى الأدب العالمى - نجيب محفوظ فى توقيره لطقوس الابداع تفانيه لأدواته الفنية وتفرده الذهنى .

ولقد ولد نجيب محفوظ فى بداية العقد الثانى من هذا القرن فى (الجمالية) ، ذلك الحى القاهرى الشعبى القديم الذى يتقمص دورا رئيسيا فى الدراما الحياتية التى تفعم رواياته ، متمثلا فى مسرح حى لأحداثها المهتاجة .

وفى الثالثة والعشرين من العمر ، عقب تخرجه فى قسم الفلسفة بجامعة القاهرة ، راح يدفع بإنتاج إبداعى غزير ومتنوع إلى دور النشر ، وذلك من خلال سيل جارف من المقالات الفلسفية والدرسات الفكرية والقصص القصيرة والروايات .

إلاأنه لم يحقق ذاته بخاصة وشهرته وذيوع اسمه بعامة إلا منذ منتصف الخمسينيات ، إثر نشر ثلاثيته المعروفة « بين القصرين » « قصر الشوق » و« السكرية » وقد راح نجيب محفوظ يقدح زناد فكرة طوال عقدين متتالين مستكشفا طريقه بتؤدة فى دهاليز الغموض التى اكتظت بها إبداعاته الروائية آنذلك ، لدرجة أن بعضا من اصدقائه اطلق عليه لقب (صابر) مشيرين بذلك إلى حرصه على أن يكرس كل وقته لفن الكتابة التى وهب لها نفسه روحا وعقلاً .

ولقد افتتح نجيب محفوظ مستقبله الادبى كروائى أكثر من واعد بثلاث روايات تاريخية تم نشرها فى الفترة من ١٩٣٩ حتى ١٩٤٤ ، لم يكن هدفه الاسمى من وراء أستلهام الشكل التاريخى أن يبعث الحياة من جديد فى ربوع مصر القديمة بشىء من الخيال النقى ، وانما ليتوسل بالاطار الفرعونى فى فهم الحالة السياسية والاجتماعية فى مصر المعاصرة .

وفى هذا كان نجيب محفوظ موفقا إلى حد ما فهناك النقد الضمنى الهادىء لطغيان الملك فاروق فى « رادوبيس » ، وهناك الشعور القومى المتأجج المناهض للاحتلال البريطانى لمصر فى « كفاح طيبة

ولكن سرعان ما هجر نجيب محفوظ الجو الفرعونى ليلجأ مباشرة إلى واقع المصريين بتقلباته فى دروب القاهرة وأزقتها .

وكان ذلك القرارحكيما ، لا لمجرد أن معين مصر القديمة الخصب قد نضب ،وانما لأن المنهج الاسطورى لم يعد صالحا بعد لتيماته المتغيرة

ولقد جاءت رواية نجيب محفوظ التالية « خان الخليلى »(١٩٤٥) لتفتح الباب على مصر لسلسلة من الروايات بزغ نجيب محفوظ من بين ثناياها استاذاللرواية العربية الواقعية بلا منازع ومؤرخا لمصر القرن العشرين ، وضميراً حيا ومتوقداً لحياتها السياسية الاجتماعية .

ولقد طلعت تلك الروايات التى استمدت عناوينها من أسماء شوارع القاهرة القديمة - وكان عددها ثمانى - على جمهور القراء والنقاد معا بتصوير بانورامى لحيوات الطبقتين المتوسطة والكادحة ، وبتفاصيل دقيقة ومتأنية لطرائق عيشهم ،كل ذلك فى قالب واقعى ينبض صدقا وحنوا .

و(قاهرة) تلك الروايات - على عكس من (اسكندرية) (لورانس داريل) فى رباعيته الشهيرة - ليست مجرد صورة شاعرية يبررها قدر من الخيال ، وإنما كيان قائم بذاته وواقع محسوس ووجود ملموس ، لما لها من تأثير عميق على مصائر ساكنيها ، تماما مثل تأثير (لندن) عند (ديكنز) و(سانت بطرسبرج) عند (دستويفسكى) و (باريس) عند (زولا) .

ولعل واقعية نجيب محفوظ الفنية بلغت ذروتها فى الثلاثية التى تمت قبل ثورة يوليو١٩٥٢ ولم تنشر إلا بين عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ .

وكان نجيب محفوظ قد فرغ وقتذاك من كتابة « خان الخليلى » (١٩٤٥) و« القاهرة ٣٠ » (١٩٤٦) و « زقاق المدق »(١٩٤٧) و (بداية ونهاية)(١٩٥١) ، ودارت جميعها حول ضغوط الحياة الدينامية أثناء الحرب العالمية الثانية .

اما الثلاثية فقد تتبعت سيرة اجيال ثلاثة لعائلة قاهرية بدء بالعقد الثانى من القرن العشرين - أى منذ ميلاد الروائى نفسه - إبان نمو الحركة القومية التى تُوّجت بنشوب ثورة ١٩١٩ ، لتنتهى باندلاع الحرب العالمية الثانية .

إن مصائر الافراد فى تلك الروايات قد تنم على هم نجيب محفوظ الأصغر ، ولكن مصير مصر الحديثة كان - بلا شك - همة الاكبر ؛ فمآسى الشخوص - رجالا كانوا أم نسوة - ومعاناتهم إنما يعكس التغيرات الاجتماعية والفكرية والسياسية التى طرأت تباعا على جزء مهم من خريطة العالم العربى الحديث .

كما أن كفاح الشباب منهم واصرار هم على نيل حرياتهم الفردية من أجل حياة افضل يعكس بل ويماثل كفاح الأمة باسرها لتحقيق الاستقلال السياسى وكسر قيود تقاليد الماضى الواهن بغية تحقيق طفرة فى نظرتها إلى المتغيرات العالمية لتواكبها وتتفاعل معها .

ومؤكد أن ايقاع السرد البطىء وتعداد الاحداث بشكل مدقق وتفصيلى والتوثيق السوسيولوجى المكثف ووجود المؤلف طيلة الوقت بقلقه المتذايد تجاه خلق عقدة متماسكة الاطراف وحرصه الشديد على تبنى الموقف الحيادى الموضوعى ، كل ذلك يصبغ الروايات - رغم سمتها المصرية الاصلية الواضحة - بطل من فن القصة الأوربية فى القرن التاسع عشر .

ولمن انتقد افتقار الروايات إلى الاساليب الفنية المحدثة ، جاءت اجابة نجيب محفوظ شافية بأنه على الرغم من عدم جهله بالحديث والمحدث فإنه شعر بأن

مادة المؤلف ورؤيته للحياة وفكرة عمله توحى له باسلوب الصياغة الملائم والذى لايمكن أن يفرضه شيء دخيل على العمل الفنى ذاته بطريقة عشوائية .

وهنا تكمن قوة نجيب محفوظ الإبداعية ، بخلاف غيره من الكتاب الادنى شأنا – لم تفتنه اخر صيحات الشكول الفنية فى أوربا .

وبين اكتمال الثلاثية وصدور رواية « اولاد حارتنا » حلت فترة طويلة من الصمت المحفوظى المحيرّ استمرت اكثر من خمسة اعوام . ومما يزيد من دهشتنا فى هذا السياق ما عهدناه فى نجيب محفوظ من انتاج غزيز قبل ومنذ تلك الفترة . ولقد ورد عن نجيب محفوظ نفسه تفسيرا لذلك فحواه أن مقدم ثورة جمال عبد الناصر جعله يشعر بأنه ليس هنالك ما يمكن قوله ، إذ صار من العبث أن يستمر فى نقده لنظام حكم سالف . ولكن ما من شك هناك فى أن الروائى نفسه – وإن لم يعترف بذلك – قد اجتاحته ازمة نفسية حادة ، كان لها صدى فى تغير نبرة صوته واسلوبه لفنى وموتيفاته فى اعماله التى اعقبت تلك الازمة . إذ تعد رواية « أولاد حارتنا » واحدة من عدد لا بأس به من الروايات العربية المجازية . صحيح أن احداثها تقع فى مدينة القاهرة ، ولكن على خلاف الروايات المبكرة التى تدور فى مكان بذاته ولحظة زمنية معينة فى تاريخ مصر الحديثة ، تستحضر هذه الرواية الجو الخاص بقاهرة قديمة فى زمن سرمدّى . وربما كانت سرمدّية الزمن هنا ملائمة تماما خاصة وأن الموضوع يرمز فى واقع الأمر بتاريخ البشريةمعاء ، وبحث الانسان الابدى عن الدين منذ آدم وحواء وقابيل وهابيل وموسى وعيسى والنبى محمد (صلعم) حتى آخر الأنبياء واعنى به – مجازا – انسان ر العلم ، الانسان الذى يتحمل – رغما عنه – وزر فناء سلفه – جده الاعلى ، الجبلاوى – شيخ الجبل – وهو يرمز بالاله ذاته وابطال الرواية يعطيهم نجيب محفوظ اسماء عربية مقنعة تكشف النقاب فى الحال ، إلى جانب الاحداث الدرامية ، عن هوياتهم الحقيقية . فنراهم ابطال حارة خيالية يتمردون من وقت لآخر على القهر والاستبداد الجاثمين على حاضرهم . هذا من ناحية المضمون بوجه عام ، أما الشكل الفنى فإنه يعتمد على عكس الروايات المبكرة . فنجد انفسنا أمام عدد من القصص القصيرة الخاطفة ، يشد بعضها بعضا بتطابقاتها وتواصل احداثها وتوحد فكرتها الاساسية . ومما يسترعى الانتباه أن الرواية مقسمة إلى مائة واربعة عشر فصلا ، وهذا نفس عدد سور القرآن الكريم ، مما يوحى فى هذا السياق بأن التماثل كان شيئا مقصودا من المؤلف ولم يكن مجرد صدفة عارضة . فالروائى يضع نصب اعيننا رؤية رجل العصر لقصص الأنبياء والنبوة كما جاءت فى القرآن .

ولكن على الرغم من أن رواية «أولاد حارتنا» تتناول فى المقام الأول قضايا ميتافيزيقية مثل طبيعة البشر ومعنى الحياة ، فإن لحظات الأستضاءة الروحانية أو الحبور النفسى التابع من الايمان قليلة جدا ومبعثرة فى انحية العمل ككل . والقوة الدافعة خلف كل الاشياء لا تكمن فى احساس الإنسان بحاجته الملحة إلى عون الله فى عالم مخيف وغير آمن ، وانما تتولد فى وعيه الراسخ بالقهر الاجتماعى وصفوف الشر التى سرمدها الانسان ضد اخيه الانسان.. وهنا ترتبط الرواية عضويا ببنات نجيب محفوظ الاخريات . ومن ناحية آخرى فإن انشغال نجيب محفوظ بالقضايا الفلسفية – حتى فى مثل هذه الروايات ذات الموتيفة الاجتماعية – لم تختف تماما ، وكيف وانهماكه الفلسفى مترسب فى ذهنه منذ تكوين وجدانه الفكرىّ المبكر . فالصراع بين العلم والدين وتأثير فلسفة (أوجست كومت) الوصفية أو اليقينية تتضح جليا فى الكتابات المكبرة وبخاصة فى شخصية (كمال عبد الجواد) شخصية الثلاثية المحورية . وهذا التداخل بين الفلسفى / الدينى والإجتماعى من جهة والسياسى / النفسى من جهة أخرى هو ما يضفى على روايات نجيب محفوظ المتأخرة – خصيصا رنينا فريدا وثراء سواء فى البناء أو المرونة العقلية المتمثلة فى تعدد مستوياتلغلمعنى .

وراح نجيب محفوظ يؤلف روايات اكثر واعظم بعد « أولاد حارتنا » التى تركت انطباعا مؤثرا – وان كان غير تام – على طريق فنه الروائى ، وشاهدا على تطوره كمبدع خلال اكثر من عشرين من المجموعات القصصية والروايات التى ظهرت منذ عام ١٩٥٩ . وتعانى رواية « أولاد حارتنا » من بعض العيوب الخطيرة والجوهرية منها أنها تستغرق فى التكرار وتعج بالمشاحنات وتتسم بالعجلة وتزدحم بالشخصيات بشكل حال دون التشخيص المقنع ، وتفتقر إلى روح الشعر التى تتوارى خلف نثريتها الواضحة رغم جنوحها إلى تنقيب الانسان عن الإيمان . وجماليات تجربتها – من الناحية الأخرى – تنبع من ثراء مضامينها فى الوقت الذى تتبدى فيه رسالتها عابقة بالأمل والتفاؤل . ومع كل ذلك فاستغراق الرواية الروحانى وقلقلها الوجودى ازاء الموت يطلان على الاعمال المستقبلية .

إذ جاءت بعد ذلك رواية « اللص والكلاب » التى فتحت طاقة جديدة على عالم غض من الروايات القصيرة نسبيا تتمركز حول بطل واحد ولها طابع درامى خالص ، شاعرى الاسلوب ورمزى الشكل – وان لم يخل من تقنية تيار الوعى والأساليب المستحدثة الأخرى التى توظف بما يتوافق وموتيفات تلك الروايات . كما نجد فيها شعر الواقعية وخليطا ساحرا من العناصر السياسية والنفسية والميتافيزيقية والصوفية المتفاعلة كيميائيا ، وفى بعض منها ، وبخاصة « الشحات » (١٩٦٥) و « ثرثرة فوق النيل » (١٩٦٦) ، يؤدى حافز البحث الروحى الذى يستحوذ على الشخصية إلى حالات من الاضطراب النفسى والشعورى ، فيختفى الخط الفاصل بين الوهم والواقع ويمحى الاختلاف بين الماضى والحاضر . ولكن رغم ابعادها الميتافيزيقيةمثل تلك الروايات تحمل دلالات فصيحة وحانية تعد بمنزلة المدخل إلى مزاج وطبع مصرنا منذ عهد الثورة .

ولقد وصف نجيب محفوظ تطور الفن الروائى عنده فى احدى المناسبات بطريقة مباشرة – وإن لم تخل من عموض – واصفا اياها برحلة من (سير وولتر سكوت) إلى (ناتالى ساروت) . وهذا التشبيه ورغم ضيق الفه – صحيح ، إلا أن المؤثرات الاوروبية فى كتاباته سواء فى فترة الواقعية / الاجتماعية أو الوجودية / الفلسفية – برمتها – ذات سمات تكنيكية عامة جعلت من العسير علينا أن نعزوها إلى كاتب غربى بعينه . فنجيب محفوظ كان ولم يزل مصرياً فى المقام الأول . فبرغم كل ما قيل فإن مجرد نظرة سريعة إلى اعماله الجديدة الآخرى تؤكد أن تجريب ذلك الكاتب الكبير للشكل الروائى الامثل لا يزال مستمرا ، بنفس الخصوصية التى تفرد بها نجيب محفوظ منذ البداية

◆

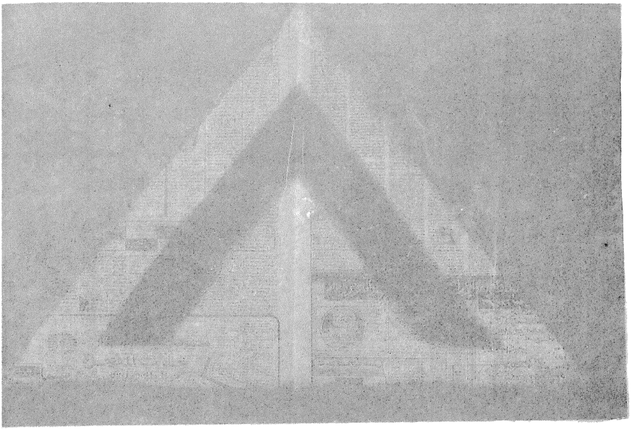
يرجع الفضل فى هذه الدراسة – رغم طابعها البانورامى العاجل – إلى مقالة كتبها الدكتور مصطفى بدوى بالانجليزية ، بمناسبة صدور ترجمة لرواية « أولاد حارتنا » فى اوائل الثمانينيات ، عن دار (هاينمان) اللندنيقو الدكتور مصطفى بدوى الاستاذ بمعهد الدراسات الشرقية التابع لجامعة (أكسفوردت)

حسن الشرق ومعارض صيف باردة

وجيه وهبة

بملامحه الصلبة وإبتسامته البشوشة ، رأيته فى جلبابه الرمادى ، واقفاً وسط القاعة متحدثاً مع رواد معرضه بلهجته الصعيدية ، اسمه ، حسن عبد الرحمن حسن ، مواليد المنيا زاوية سلطان ٢٨/٥/٤٩ ، مهنته ، « البقالة » ، وهو أكبر أبناء والده الذى يعمل بالجزارة وله من الأبناء ثمانية ، أكبرهم « حسن » المعروف باسم حسن الشرق نسبة لقريته « زاوية سلطان » شرق النيل ، التابعة لمحافظة المنيا ، وتبعد عن مدينة المنيا بضعه كيلو مترات ، ويتحدث حسن عن قريته الصغيرة بفخر شديد حين ينبه إلى وجود قبر « القرطبى » بها ، وأيضاً قبر « هدى شعراوى » التى هى رائدة من رائدات التنوير فى المجتمع المصرى .

وكالمعتاد بدأت قصة الرسم مع حسن منذ الصغر ، وبالرغم من انه لم يستطع إستكمال تعليمه بالمدارس ، ويبدأ يقتحم الحياة العملية منذ الصغر ، فإن إرادته القوية ، المدفوعة بالموهبة الصادقة كفلت له إستمرارية نشاطة التعبيرى عن طريق الرسم ، محتضنا أولاً فى قصر الثقافة - واه لو تدرون أهمية الدور الذى تقوم به هذه القصور - أو المفترض أن تقوم به - ، ثم واصل متردداً على القسم الحر بكلية الفنون الجميلة تردداً غير منتظم ، وغير مرتبط بمنهج طلبة القسم الحر ، ومن أحد المعارض التى أقامتها الكلية فى أحد مهرجاناتها السنوية التقطته عين ذكيه ، هى سيدة المانية تدير أحدى قاعات العرض الخاصة بالقاهرة حيث أقامت له معرضاً بالقاهرة ، أعقبه معرضه الأخير الذى أقامه بأتيليه القاهرة ، هذا المعرض الذى أمتعتنا مشاهدته ، حيث تجلت براعة تعبيراته المرسومه بالأحبار



السوداء ، فى صدق كبير لم يتأثر كثيراً بطرق أكاديمية لا تتوائم مع طبيعته . وتعبيرات « حسن الشرق » المرسومة فى هذا المعرض ، تتعامل فى أغلبها مع مفردات بيئيه مثل : مقابر زاوية سلطان – موالد الصوفيه . نساء ورجال القرية مناظر من الحياه اليومية فى زاوية سلطان ، وبالإضافة إلى بعض الموضوعات الرمزية ، أو التى تتعامل مع رموز وعلاقات وموضوعات ذات صلة بالهموم والقضايا السياسية والإجتماعية والنفسية ، وهو فى أغلب الحالات لا يلجأ لتكوينات تقليدية أو رموز مستهلكة ، بل يتعامل مع عناصر العمل بقلب وعين لماحة ، ويقول حسن الشرق بلهجته الجنوبية الحميمة : « عندما أبدأ فى الرسم ، أرسم رجلاً مثلاً . . ابدأ برأسه ولا أعرف أين سوف تنتهى قدمه » أنه بقوله هذا إنما يعبر عن طبيعه الاتجاه الفنى الذى ينتمى إليه ، الذى هو نوع من الفطرية التعبيرية ، أو هو من عائله « روسو الجمركى » Rousseau le Douanier الذين يطلق عليهم « بدائيو القرن العشرين » . ويقول « حسن الشرق » « إن أعمالى تباع بمئات الجنيهات فى قاعات العرض الخاصه بالقاهرة إلا أن ذلك لا يمنعنى من بيع أعمالى لمن يرغب من جيرانى فى قريتى بمبلغ رمزى لا يتجاوز بضعه جنيهات قليلة ، ونحن نصدق الرجل ، إذا أنه رغم نجاح معارضه ، من حيث إقبال الجمهور على إقتناء أعماله – خاصة فى القاعات السياحية – ، ومن حيث قبول واستحسان الجمهور لأعماله فى مختلف قاعات العرض الأخرى ، فإننا لم نلحظ فى أعماله تغيراً يستهدف منه مداعبة الميول السياحية .

« صدق وحيرة مصور بلاد الانجليز »

أما أدريان ريتشار دسون، ، فهو مصور إنجليزى « ٣٩ سنة » يقيم فى القاهرة منذ أشهر عديدة ، مثله مثل الكثيرين من الفنانين الأجانب ، أو الممارسين لفن التصوير من مختلف دول العالم الذين طاب لهم البقاء فى مصر وبخاصة فى الأعوام الأخيره – ، أقام أدريان معرضين بالقاهرة ، أولهما فى العام الماضى بقاعة مركز الدبلوماسيين الأجانب بالزمالك ، حيث عرض مجموعة من الأعمال تمثل ترديداً لوحدات زخرفية إسلامية بتصرف لونى وتصميمى ، أماثانيها ، والذى أقيم أخيراً بقاعة « أتيليه القاهرة » ، فهو عبارة عن مجموعة من اللوحات المنفذه بألوان « الأكريليك » Acrylic ، تتفاوت أحجامها ، ويمكن القول إجمالاً بانتمائها إلى نوع من « التعبيرية التجريبية » وإن ضم المعرض بعض الأعمال التى تقدم أشكالاً موحية بألفتها للرائى ، كقربها من ملامح جسد إنسانى – على سبيل المثال – ، وهى تقترب كثيراً من التيار السائد فى بعض دول اوروبا فى السنوات العشر الأخيرة والذى يطلق عليه « التعبيرية الجديدة » Neo — Expressionism ، وتدور المجموعة اللونية لأعمال « أدريان » حول محور اللون « البنى » مع إشتراك ثانوى الكم للأبيض والأصفر ، ويقول « أدريان » معللاً إختياره هذا : « أننى لست ملوناً ، ولكننى أستخدم اللون فقط للتفرقه بين العناصر أو الأشكال » غيرانه يستطرد « وإختيارى للون البنى إنما يرجع لطبيعته

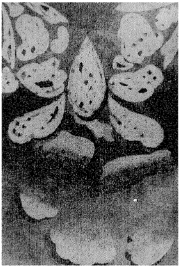
البنائية ، وأننى أفضل التركيز بعيدا عن التشتت وراء المشاكل اللونية » ! !

وعن تجربة الحياة فى القاهرة وأثرها يقول « أدريان » بصراحة « كنت أعتقد أننى سوف أنتج أعمالاً تعبر بطريقة ما عن المكان والمناخ وكافة المؤثرات الحياتية اليومية فى القاهرة ، ولكن كما نرى ، ربما لا توجد علاقة ظاهرية واضحة بين كل ذلك وبين لوحاتى ، وإن كانت فى النهاية هى نتاج لمعيشتى فيها » ونترك « أدريان » وحيرته وحسن نواياه فى هدوء مماثل ومناسب لتواضعه ولمرور معرضه الكرام بلاضجيج .



« المشربية السويسرية »

ونحن إذا نسعد كثيراً بمشاهدة معارض - بالقاهرة - لفنانين من مختلف أنحاء العالم ، لما يمثله هذا من تواصل مع تجارب « الآخر » ، نحو المزيد من المعرفة لموقع لفن المصرى ، من نظيره فى مختلف أنحاء العالم ، وفى هذا الإطار ، وفى ظل مؤسسة سويسرية هى « كريستوف ميريان Christoph ierian » وتبعاً لبرنامج تبادل بين الفنانين السويسريين وفنانى الدول الغير أوروبية نظمت تلك المؤسسه برنامجاً مع « مصمم مصرى » ، يتولى الجانب المتعلق بارسال المصريين إلى سويسرا ، وإستضافة الفنانين السويسريين فى مصر فى هذا الإطار شاهدنا معرضاً لمصورين سويسرين هما كورت شفايكار Kurt schweikar ٣٤ عاماً



« وجيرت هاندشين » Gert handschin ٣٠ عاماً وذلك فى قاعة « المشربيه » تلك القاعه التى عودتنا فى العامين الماضيين على مشاهدة الجيد والمنتقى من أعمال طلائع وشباب وشيوخ الفن فى مصر . فماذا تقدم لنا المشربيه فى هذا المعرض ؟ إن « شفايكار » وإن كانت تعبر عن فهم وجدية وحساسيه لما يفعله ، إلا أنها لم تجد جديدا ، بل ويمكن وصف أسلوبها بالقدم ، ولطالما شاهدها المشاهد المصرى المتخصص بل وغير المتخصص ، أو على الأقل هو أحساس من يشاهد هذا النوع من التصوير منذ بدايات العقد الثانى منذ هذا القرن - البنائى - ، حتى لو تحايلنا على المصطلح باضافة كلمة الجديدة فيصبح « البنائية الجديدة » .

أما أعمال « هاندشين » ففضلا عن قدم تقنياته المتنوعه وتصويره الزيتى على ورق الجرائد ، فأننى لا حظت أيضاً ما يوحى بشدة من اللامبالاة والعبث السلبى بل « والمزاح » كما لو أنه قد تخيل القاهرة عاصمه مازالت تستخدم الجمال كوسيلة للموصلات ، ويؤمن فنانوها بالغول والعنقاء ، وسيادة أية ضربة لفرشاة أوروبية .

والسؤال الآن ما هو المستهدف من هذا المعرض « التبادلى » ؟ وهل حقق المعرض المستهدف منه ؟ إذا كان المستهدف هو إتاحه الفرصة لفنانى مصر وللمهتمين بالفنون بصفه عامه للتعرف على أحدث منجزات الفن الأوروبى إجمالاً ، والسويسرى بصفة خاصه ، فإن المتابع المدقق يدرك أن هذا المعرض لا يمثل أى جديد بالنسبة لنا فى مصر ، فما بالك بسويسرا بلد « بول كلى Paul klee » وكوربوزييه Le corbousier أما إذا كان الأمر متعلقاً بإنتاج أعمال هى نتاج لتفاعل الفنان بكل مكوناته مع البيئه التى إستضافته ، فإن هذا ايضاً لم يتضح لنا لامن قريب ولا من بعيد - بالرغم من سطحية تواجد الأشكال الهرمية - التى مللناها - وإستخدام الجرائد المصرية .

وفى النهاية وإن كان تقبيح « التجربة التبادلية » الفنية ، لا يتوقف على جزئية اقامه معرض موفق أو غير موفق ، فإننا نتمنى للمشربيه وللقائمين على التجربة مزيد من التوفيق فى المرات القادمة ◆

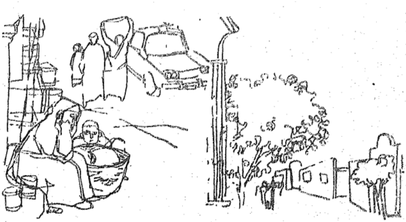
انظر صور الموضوع
من ١١٣
إلى ١١٦

لغة الرواية

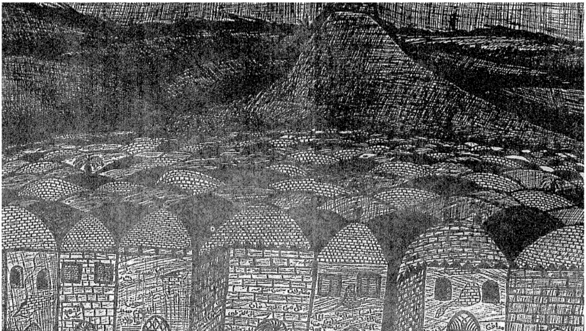
د . شكرى عياد

ربما كان العنوان الأنسب لكلمتى هذه هو « الرواية واللغة » . فالسمة المميزة للأعمال الروائية الطليعية فى هذا القرن هى أن الرواية لم (تستخدم) اللغة بل أصبحت هى نفسها تشكيلاً لغوياً . يبدأ التشكيل من الألفاظ المفرده بتركيب ألفاظ جديدة من المفردات المعهودة أو بعث كلمات مهجورة أو مستمدة من إحدى اللهجات غير الأدبية أو اختراع كلمات جديدة تماماً حتى تصير الجملة اللغوية أشبه بالجملة الموسيقية من حيث أنها تشكيل صوتى ، والمثال المتطرق لهذا النوع من التأليف الروائى هو « فنجانزويك » لجيمس جويس ، وينتهى التشكيل الروائى اللغوى بالبناء نفسه حيث ينعدم التتابع الزمنى ويعتمد أساساً آخر تيار الوعى مثلاً كما فى « الصوت والغضب » لفوكنر ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ؛ . . ويمكن أن يعتمد (المكان) أساساً بدلاً من الزمان . ومع محاولة اعطائى مكان روائى بدلاً من المكان الواقعى بإخضاع المكان للوعى عوضاً عن العكس وذلك ما فعله « روب جرييه » فى « الغيرة » . وفى السنوات الأخيرة ظهرت أعمال روائية عربية تنحو هذا المنحى ، قرأت منذ سنوات « رامة والتنين » لادوار الخراط ، ثم « تحريك القلب » لعبده جبير وأخيراً « سقوط الامام » لنوال السعداوى ، وجميعها تستخدم ألواناً من التقنيه التى وصفناها .

إن تحليل هذه التقنيات والبحث عن مدلولاتها عمل غيرهين ، ولكن النقد يجب ألا يهمله اعتماداً على أن هذه الأعمال موغلة فى الغموض أو الذاتيه أو بعيدة عن الواقع . . . . الخ . وأعنى بالنقد هنا النقد الأدبى غير الأكاديمى . فمن الواضح أن هذه الأعمال تحظى بالنصيب الأكبر من عناية النقاد الأكاديميين ، وقد كانت الأكاديمية فى الفن عموماً صفة تعنى الجمودو التحجر حتى أو اخر العصر الكلاسيكى أما الآن فنحن بصدد أكاديمية جديدة خاصة أكاديمية تدعى أنها متقدمة جداً لأنها تحتضن كل ما هو طليعى ، هكذا يتغذى النقد الأكاديمى بالأدب الطليعى ويغذيه أيضاً . وها هنا محظوران مهمّان ينتجان عن طبيعة كل منهما فكلا هما يزعم أن الأدب عالم مستقل بتجاربه عن تجارب الحياة المباشرة . ولا يمكن أن يعيش الأدب والنقد بمعزل عن واقع الحياة ، هذا هو المحظور الأول . أما المحظور الثانى فهو أن كل اكتشاف جديد فى تقنيه الكتابة لا يلبث أن يصبح بدعة ، ولا تلبث البدعة أن تفقد معناها كما هو شأن البدعة دائماً . ومن هنا تنشأ ظاهرة غريبة وهى أن الكتاب الطليعيين يقلد بعضهم بعضاً أكثر مما يفعل الكتاب المحافظون . نعم ، اننا لا نلاحظ مقدار التقليد الذى يعتمده الكتاب المحافظون ، لا ننا تعودناه بعكس التقنيات الحديثة التى تجذب انتباهنا بغرابتها . ولكننا لا ننكر أيضاً أن الكتاب الطليعيين فى الرواية وغيرها كثيراً ما تستهويهم حرفية الكتابة أكثر من الكتابة نفسها. ان فى التجارب الطليعية فى الرواية وفى الأدب عموماً حقائق مهمة يجب تأكيدها مع أن النقد الأكاديمى لا يلتفت إليها فى مقدمة هذه الحقائق أن التقنية لا يمكن أن تثبت على صورة لأنها فى هذه الحالة تتحول إلى قالب جامد ومن ثم تفقد قدرتها على التعبير والتأثير . ولكن التقنية لا تتجدد من داخل الأدب نفسه كما يزعم النقاد الأكاديميون بل تتجدد باستمدادها من تجارب الحياة المتجددة . وهذا فى نظرنا هو معيار الفن الطليعى الصادق فى الرواية كما فى غيرها : أن يكون أصدق تعبيراً عن تجارب الحياة المعاصرة من الأشكال التقليدية ◆

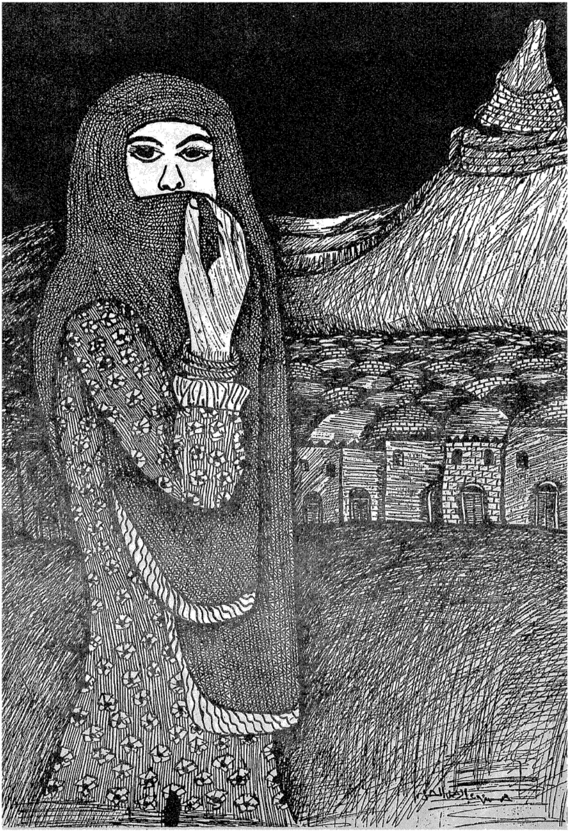


حسن الشرق ومعارض صيف باردة







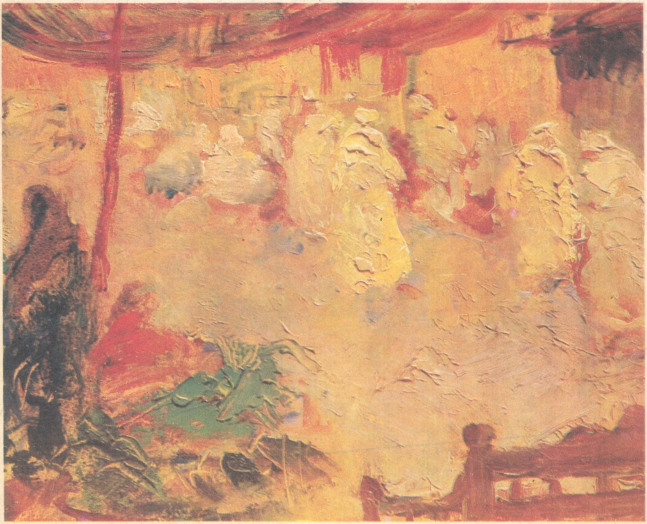


لوحة « فتاة بدوية »

للفنان العراقي شــاكر حسن آل سعيد



لوحة « مشايخ الحسين »
للفنان المصرى « يوسف كامل »



يعد الفنان « يوسف كامل » (١٨٩١ ــ ١٩٧١) رائد التأثيرية فى الفن المصرى ـ وقد اتبعه عدد من أعلام الفن المصرى وممن تتلمذوا على يديه : مثل حسنى البنانى وعبد العزيز درويش وصبرى راغب . .

ولوحة « مشايخ الحسين » رسمت عام ١٩٦٨ بألوان زيتية على حسب ، الطول ٢٤ سم ، العرض ١٨ سم ، وهو يعطى السيادة للألوان ، ويلف خطوط الرسم ، مسجلاً الألوان والأضواء والظلال ، معتمداً على ألوان الطيف ، دون اخفاء آثار فرشاة الرسم على اللوحة ، . . وتصور « مشايخ الحسين » مشهداً من حفلات الذكر ، يتمايل فيه الذاكرون وهم ينشدون الأغانى الاحتفالية ، كل ذلك فى تكوين تجريدى ، مرتكزاً على العناصر الكبيرة الحجم فى مقدمة اللوحة ، ويحتل الذاكرون بؤرة الصورة